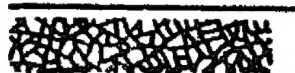


دراسات أدبية



الاخراج الفنى : سهير معطى

دراسات في الرواية الإنجليزية

- اميلي برونتي
- تشارلوت برونتي
- جورج اليكوت
- توماس هاردى
- جوزيف كونراد
- د. هـ. لورانس
- جرييام جرين
- د. أمين العيوطي



الهيئة المنشورة المسماة للكتاب
١٩٩٢

الواقعية الرومانسية
في الرواية الانجليزية

● مقدمة

في حديثها عن الرسم بالزيت في العقد الثاني من القرن التاسع عشر تصف سارة نيومايير التصوير الرومانسى بأنه « واقعية بارعة الأداء » . وما يبدو هنا تناقضا في الألفاظ يبرره « واقعية التصوير » في لوحة ثيودور جيريكو « طوف الميديوزا » ، وهي أول لوحة رومانسية عرضت في معرض الفن بباريس عام ١٨١٩ ، ولعله من المثير أن نتتبع الخطوات التي اتخذها جيريكولكى يعيد خلق مأساة الباخرة ميديوزا التي كانت قد غرقت بالقرب من الساحل الأفريقى عام ١٩١٨ . تصف لنا سارة نيومايير هذه الخطوات بقولها :

أما وقد اشتعل غضبه ، فان جيريكو أجرى أشد الاعدادات الواقعية دقة لكى يعيد خلق المأساة في لوحة . وتصادف أن كان نجار السفينة أحد الأحياء قاستأجره جيريكو لكى يبنى له نسخة طبق الأصل من الطوف ، وحصل منه على أوصاف دقيقة لوضع الأحياء والموتى عليه ، وكذلك حصل منه على صور لفظية للمحنة والعذاب الذى عانوه . بل وصل الأمر بالفنان الى أن يستعير جثثا من أحد المستشفيات القريبة رتبها في الأوضاع التى أوضحها النجار . لكن مثل تلك الواقعية أصبحت في النهاية كريهة لحواس جيرانه وأحاسيسهم ، واضطر جيريكو أن يتخلص من نماذجهِ اللارادية . لكنها – بالإضافة الى سطوة فرشاته وغضبه – أنجزت هدف الفنان . .

وهكذا انتهت الاعدادات الواقعية الى رسم رومانسى . لكن يخلل الى أنه ينبغي أن نلاحظ أن الأسلوب الرومانسى الذى يتسم ببراء الألوان والحركة والنعمة العاطفية ، إنما ساعد على إبراز واقعية المأساة . ومن ثم كانت « الواقعية التصويرية » فى اللوحة .

كذلك وصف أميل زولا بحماس ، حين كتب عن لوحة ماتيه غذاء على العشب ، المميزات التأثيرية فى اللوحة مثل انفساح الأفق فيها والضوء الذى يسقط عليه . لكنه مع ذلك أبرز العناصر الواقعية فى اللوحة بقوله :

وأبعد عن ذلك فأننا نجد هنا بدلا من الأسلوب الكلاسيكى الجاف فى تصوير الأشخاص أناسا عاديين يعانون خطأ أنهم ولدوا بعضلات وعظام شأنهم فى ذلك شأن أى واحد آخر .

ومثل هذه الأمثلة على مزج الأسلوبين الواقعى والرومانسى فى لوحة واحدة ليست بلا سابقة فى مجال الرواية الانجليزية . فعلى الرغم من أن الواقعية فى القرن الثامن عشر كانت النعمة السائدة فى روايات ريتشاردسون فيلدنج ، ديفو ، وسموليت ، إلا أن نشأة الرواية شهدت أيضا الظاهرة الغريبة لنوع الرواية التى كان لورانس ستيرن يكتبها . فقد أدخل الروائى عنصرا رومانسيا فى التيار الواقعى . وغالبا ما يعقد النقاد مقارنات بين تجريبه فى استخدام الكلمات والزمن وبين استخدام ماتيه وريتوار للون والضوء ، وكذلك بين منهجه الذى يقوم على استغلال التأثيرات الحسية وارتباطاتها فى عقل الفنان ووجدانه وبين منهج جويا . وقد وصف جويا مرة بأنه رومانسى ، ومرة بأنه واقعى ، وثالثة بأنه انطباعى ، ورابعة بأنه تعبيرى . لكنه « لايمكن تحديده داخل أى من تلك التسميات » - على حد تعبير سارة فيوماير . ونفس الشيء ينطبق على ستيرن .

وليس من الغريب أن يسبق ستيرن فى هذا الصدد جيمس جويس . فقد كان جويس شأنه شأن ستيرن ، مشغولا بجماليات الرواية كشكل فنى . ومثله أيضا كان ينادى بما أسماه الكاتب المسرحى الايرلندى جون ميدلتون فيما بعد « بالمزج الموفق بين الواقع والثراء » إذ كان جويس على اقتناع بأن الأسلوبين الطبيعى والتأثيرى لايلغى أحدهما الآخر ، بل كان من الممكن أن يتصالحا داخل عمل فنى واحد . وهكذا نجد فى رواياته ذلك المزج بين عالم الواقع الكئيب وعالم الأحلام الثرى . وفى ممارسته الفنية كان يتجه الى الحياة الواقعية لكى يستمد منها مادته ، إنما ليسمح لخياله

بالانطلاق لئلا يصل الى تحديد معنى كامن فيها ، وأيصوغها في نسيج من الواقع والرؤى الشعرية الجمالية ، كما تشهد بذلك روايته صورة الفنان في شيباه .

وهذا النوع من الأسلوب لا يختلف في الواقع كثيرا عن أسلوب وردزورث كما يحدده في مقدمة ديوانه مواويل غنائية في مناقشته لدور الخيال في عملية الخلق الفني بقوله :

ان الهدف الأساسي ، إذن ، الذي توحى به هذه الأشعار هو ان اختار أحداثا ومواقف من الحياة العادية ، وأن أقصها أو أصفها بالكامل في حدود الامكان ، في مختارات لغوية يستعملها الناس حقا ، وفي نفس الوقت أن ألقى عليها تلوينا خياليا معينا ، بحيث تبدو الأشياء المألوفة بمظهر غير مألوف .

لكن الفرق الأساسي بين أسلوب وردزورث وجويس هو أنه في حين أن التلوين الخيالي في الشعر الرومانسي يجعل الأشياء العادية تبدو بمظهر غير مألوف ، فإن الخيال عند جويس يعود بنا الى الواقع ، الذي يعرض غالبا بشكل درامي . ولهذا فإن الجنوح الرومانسي في تصوير وردزورث للفلاحة التي تجمع الحصاد وهي تغنى فيفيض الوادي بعذوبة صوتها ، يختفى في تصوير جويس لواقع دبلن الكئيب الخشن . وأكثر من هذا ، فإن هذا الواقع عند جويس يكتسب معنى بحيث أن المرأة الريفية التي تدعو ديفين الى فراشها ، في صورة الفنان ، في هدأة الليل ، تثير في خيال الفنان رؤيا لروح إيرلندا كلها « وهي تستيقظ على وعيها بنفسها في الظلام والسر والوحشة » . وهذا المعنى يصل اليه الفنان من خلال أعمال الخيال . ومن ثم كان ذلك المزيج من الواقع والثراء ، الذي يجمع في آن واحد بين الموضوعية والذاتية .

وبعض الأقوال النقدية التي صدرت عن جورج اليوت ، وتوماس هاردي ، و . ه . موراقس ، بل وعن تشارلز ديكنز تؤكد استنتاجنا أنه في بعض الأعمال الفنية يوجد دائما ذلك المزيج من أسلوب التعبير الواقعي والرومانسي في آن واحد .

فعلى الرغم من أن ديكنز يعامل على أنه واقعي بصورة عامة ، إلا أن ناقدنا مثل : س . د . قيل يقول عنه أنه كان ينظر الى الماضي من خلال « غبشة رومانسية » لكنه مع هذا يلطف هذه العبارة حين يشير الى

الخاصية الواقعية التي تتوازن مع هذا الملمح الرومانسى بقوله : « ولكن اذا كانت الذكريات السافية عن المجتمع الأقدم شبه الاقطاعى تدفىء قلب ديكنز ، الا أن الوجه الآخر لانجلترا الذى كان يحل محل ذلك المجتمع هو الذى أيقظ عبقريته »

والواقع أن ديكنز ، شأنه شأن كبار الواقعيين الذين سبقوه ، كان يركز نظريته الفنية الثاقبة على انتناقضات الكامنة فى المشهد الاجتماعى ، وهى التناقضات التى صاحبت التغيرات الاجتماعية التى جاءت فى أعقاب الثورة الصناعية . لكن رواياته لم تخل من خصائص رومانسية تتجلى فى خياله الشديد الخصوبة ، فى اهتمامه بكل ماهو بشع ومضحك معا وبكل ماهو مخيف ومفزع ، أو عاطفى ومثير ، وفى مخاطبته للجانب الوجدانى فى قارئه . وقد كان اهتمامه بالمخيف والمفزع هو الذى أثار احتجاجه على القيود التى كانت مفروضة على الكاتب فى العصر الفيكتورى ، فى محاولة منه لكى يوسع مجال الرواية الانجليزية ، حين قال :

ان غموض الشر مثير بالنسبة لنا الآن مثلما كان مثيرا فى عصر شكسبير ، وأنه لمن الافتعال أو التخنث أن نقول أنه لا ينبغى لنا أن نحدد أبدا فى تلك الهاوية ، وأن علينا أن نشيد رواياتنا من لطائف الرجال والنساء المحترمين الذين يحيون حياة سهلة .

وهذا الاهتمام بالشر هو الذى ينعكس فى عنصر الافزاع الذى يعبر عنه ديكنز فى روايات مثل الآمال الكبار ، أوليفر تويست ، أو البيت الكتيب . ولكن مثل هذه العناصر الرومانسية التى نجدها فى رواياته إنما هى مجرد وسيلة لتعميق احساس القارئ بالواقع الكتيب الخشن .

نفس الشئ ينطبق على جورج اليوت ، التى كثيرا ما يشار اليها على أنها « روائية ضد الرومانسية عن وعى » . وهى نفسها تدين الشاعر ادوارد ياتج لأنه « عادة ما يتعامل مع المجردات لا مع الأشياء المجسدة أو عواطف محددة » ، فى حين أن « العاطفة ترتبط بالأشياء المحددة ، ولا ترتبط بالمجردات الا بشكل واه وثانوى » وعلى الرغم من ذلك ، فإنها تقارن أحيانا بالشاعر وردزورث فى بعض النواحي ، فىرى وولتر ألن أن « سلايلس مارتر » هى أكثر رواياتها وردنوثيه ، ويمكن مقارنة تأثيرها بالاحساس الذى يسودها بالورع الطبيعى بأشعار مثل «سايمون لى » و « الولد الأبله » و « مايكل » و « القرار والاستقلال » . كما يرى

ريتشارد ستانج مايربطها بالشاعر الرومانسى فى قوله انها « كانت تعتقد مثلما كان وردزورث يعتقد ، أن مهمة الفنان هى أن يربط امبراطورية المجتمع الانسانى المترامية عن طريق الاحساس والعاطفة المشبوبة » . وجورج اليوت نفسها تعترف بوجود عنصر رومانسى فى رواياتها حين تقول :

ان الأثر الوحيد الذى اتطلع بشغف الى أحداثه من خلال كتاباتى أن يكون أولئك الذين يقرأونها قادرين بشكل أفضل على أن يتخيلوا وأن يحسوا بالأم ومتع أولئك الذين يختلفون عنا فى شىء فيمأعدا الحقيقة العريضة وهى أنهم مخلوقات بشرية تكافح وتخطىء .

وهذا يشير الى حقيقة أنه على الرغم من كل واقعيته ، الا أن جورج اليوت لم تتحرر تماما من تأثير الرومانسية عليها . ويتضح هذا فى تصويرها لشخصيات مثالية مثل دوروثيا ميدمارتش أو رومانسية متمردة مثل ماجى فى طاهوتة على نهر الفلوس . وقد يتحكم مزاجها الشخصى فى تحديد مصائر مثل تلك الشخصيات ، ولكن هذا لا يلغى النغمة العاطفية فى رواياتها . ولعل ليزلى ستيفن يعنى ذلك المزج بين الواقعية والرومانسية حين يحلل طاهوتة على نهر الفلوس فيقول :

ان فكرة الكتاب كلها هى بالتأكيد ذلك التناقض بين « الروح الحلوة » والبيئة العادية . هى نقطة الطبيعة الروحية والخيالية والحاجة الى ايجاد متسع لتحرر القدرات الأعلى فى الانسان ، سواء فى اتجاه الصوفية الدينية أو العاطفة الانسانية .

ومن الجدير بالذكر أن جورج اليوت كانت تكتب فى زمن كان تصور جماليات الفن وخليقاته يمر فيه بمرحلة تغير . وأقوالها النقدية نفسها ترن فى جنباتها النظرية الفنية الجديدة فى عصرها . فقبل تلك الفترة كان النقد أمثال تشارلز كنجزلى ، وجون أوادنجتون سيموندز ، وسيدنى دويل ، وسيفيد رامزى هيبى يعتقدون أن الفن كان ينبغى عليه ، لكى يحقق هدفه من التسامى الخلقى بالمقارء ، أن يربط الحق والجمال بمثل أعلى ، وأن يلغى العنصر الذاتى . وفى الستينات من القرن التاسع عشر قلب جون رسكن وايتياس سويتلاند دالاس هذه النظرية رأسا على عقب باصزارهما على ضرورة مناقشة الجانب العقوى فى القارئ ، وربط

العمل الفني بواقع التجربة الانسانية ، وحرية الخيال . ومن ثم كان اعتراضهما على الواقعية بدعوى انها تحد الخيال ولا تراعى عنصر اختيار التفصيلات ذات الدلالة . ومثل هذه الآراء قد تؤدي بنا الى القول بأنهما كانا يدعوان الى نظرية رومانسية فى الفن . ولكن الدراسة الدقيقة لهذه النظرية تظهر عكس ذلك .

وتكفينا نظرة واحدة الى الموقف النقدي الذى اتخذه توماس هاردى، وكان يؤمن بهذه النظرية الأخيرة . كان توماس هاردى يعتقد أن الواقعية أو إعادة الخلق الآلية التى تقوم على الملاحظة ، ليست فنا . وفى رأيه أن الواقعيين كانوا يركزون أبصارهم على الأشياء السطحية الخارجية لا على الحقيقة الكامنة فيها ، فى حين أنه كان يرى أن حقائق الحياة لا يمكن التوصل اليها الا من خلال مراعاة اختيار التفصيلات التى تبرز معنى كامنا فى التجربة التى يصوغها . ومن ثم أدان اتجاه زولا الفنى على أنه « زيف يقطر من ثمار الملاحظة الدقيقة » .

لكن يبدو أن هاردى كان يعنى الطبيعية لا الواقعية . فإين يمكن أن نلتبس الفرق بين الطبيعة والواقعية سوى فى الدور الذى يلعبه الخيال وفى مراعاة الاختيار الدقيق للتفصيلات فى الأخيرة ؟ فعمل الواقعية التى يعنىها هاردى حقا هى تلك التى وصفها فى أحد أقواله النقدية عن الرومانسية ، حين قال :

سوف تعيش الرومانسية فى الطبيعة الانسانية طالما عاشت الطبيعة الانسانية ذاتها . لكن المهم فى الأدب الخيالى أن نتبنى ذلك الشكل من أشكال الرومانسية الذى يلائم مزاج العصر .

ومن الواضح أن مزاج العصر لم يكن رومانسيا صرفا ، ولا طبيعيا بحتا . لا ولم يكن ذلك المزاج تعجبه واقعية شاتفليرى المهلهلة التى كانت تركز على تفاهات الحياة اليومية ، وانما تستهويه ماتسميه آينيد ستاركى بواقعية قلوبير الخيالية ، أى إعادة خلق الواقع وإعادة تركيبه خياليا . ولهذا فإن الواقعية الصحية كانت تغنى بالنسبة لهاردى إعادة الخلق « التى يتم التوصل اليها عن طريقة رؤية لب الشئ » ، وذلك « عن طريق إطلاق الخيال » . انها ذلك النوع من الواقعية الذى ينطوى على الخيصال مع الملاحظة . وهى فوق ذلك كله تلك الواقعية التى تعارض الواقع الاجتماعى .

القائم بالنظام الطبيعي لكى تنتصر للطبيعة رغم كل سوءاتها كما يتضح
فى روايته قس سلسلة آل دربريقيل وجود المغمور .

وقد مهد هاردى بهذا للروائى الكبير د . ه . لورانس الذى جاء
بعده . ولعل هذا يفسر لماذا أقره لورانس لهاردى دراسة مطولة قال عنها
أنها : « من المفروض أن تكون عن توماس هاردى ، لكنها فى الواقع نوع
من اعترافات قلبى » . والحقيقة أن نقطة انطلاق لورانس تبدأ من حيث
انتهى هاردى ، وأن هناك صلة تربط بينهما .

ومع ذلك تظل هناك حقيقة أن معظم نتائج لورانس الفنى كان تجريبيا
أكثر منه تقليديا ، وأنه يحمل بصمات حساسية خلاقة مبتكرة . فقد كان
مجاله هو نبض الحياة فى شخصياته وفى الكون كله . وقد حاول فى روايته
إنشاء وعشاق أن يحدد هذه الخاصية التى يتميز بها فنه . ففى أحد مشاهد
الرواية تقف ميريام مشدوهة أمام إحدى لوحات بول موريل ترى أنها تنبض
بالحقيقة ، فيقول الفنان الشاب :

ذلك لأن — ذلك لأنها لا يكاد يوجد بها أى ظلال ، وإنما تتألأأ
كما لو كنت قد رسمت البروتو بلازم المتألأء فى أوراق الأشجار وفى
كل مكان ، لا الشكل الجاف . هذا فى رأى شىء ميت . هذا التألأأ
فقط هو الشىء الحقيقى . أما الشكل فهو غلاف ميت . والتألأأ يكمن
فى الداخل حقا .

(الفصل السابع من الرواية) .

وقد كانت هذه الخاصية بالذات هى التى جعلت بعض النقاد يرون
لورانس على أنه « شاعر رومانسى عظيم استخدم الشكل الروائى ليعبر
عن نقده للحضارة » وأن نموذجه الفنى ليس « دراما اجتماعية أو أخلاقية ،
وانما دراما نفسية ، » كما يقال عنه أنه « لم يكن مهتما بالأشياء الخارجية
فى الانسان ، بل بجوهره » .

ومع ذلك فإن كل النقد تقريبا يعترفون بوجود أساس واقعى صرف
فى رواياته . فنجد أن وولفر آلن يعترف بأن لورانس « كان يملك عينا ثاقبة
لكل ما كان ذا مغزى فى العوالم الاجتماعية التى تجرى فيها أحداث
رواياته » . ولا تجد اليزابيث درو مناصا من أن تتفق مع ف . ر . ليفين
على أن « لورانس يجمع الى هذا سطحا واقعيا يثير فىنا احساسا كاملا

ببيئة اجتماعية متنوعة » . أما فريديك كارل فيرى أن لورانس « كانت جذوره متأصلة في الواقع اليومي » . ويؤكد آردولد كينل هذا الجانب وحده في روايات لورانس بقوله :

لكن تظل هناك حقيقة أن شخصيات قوس قزح هي ، حتى بالمعنى التقليدي للشخصيات الروائية ، شخصيات متفردة ، يمكن التمييز بين الواحدة منها والآخرى ، مخلوقات فريدة يمكننا أن نتعرف على تفردنا من خلال وسائل غير مألوفة ولكن يمكننا ، حالما نتفهمها ، أن نصفها تماما بعبارات بديلة ، أكثر تقليدية .

وعموما فإن أغلب النقد ينصب على الجوانب المبتكرة في أسلوب لورانس الفني ، ولا يعطى اهتماما كافيا للجانب التقليدي الذي يتبدى في انشغاله بالواقع الاجتماعي والذي تنبنى عليه رواياته . ويميل الكثير من النقاد الى تأكيد الجانب الرومانسي في أعماله والى التغاضي في أغلب الأحوال عن الجانب الواقعي . والواقع أن أعمال لورانس لا تكشف عن سر فتنها الا اذا نظرنا اليها نظرة كلية ، أو عندما نؤصل الجانب الرومانسي في أرض الواقع الذي ينطلق منه .

وهكذا فإن ما نقوله الآن هو أن هناك أعمالا لا يمكن تقييمها حقا ما لم نأخذ في الاعتبار جوانبها الواقعية والرومانسية المتشابكة . وهكذا ينطبق على روايات مثل مرتفعات وذرئج ، طاحونة على نهر الفلوس ، نس سليله آل ديريفيل ، لورد جيم ، وأبناء وعشاق ، وكثير غيرها .

(أ) مرتفعات وذرنيج

يميل النقد عادة الى التركيز على جانب معين من جوانب العمل الفني ، والى استبعاد جوانب قد تكون ذات أهمية في هذا العمل . ويتضح هذا من مقارنة المداخل النقدية المختلفة التي طبقت على رواية مرتفعات وذرنيج .

ففي محاولة لتحديد تأثير بيرون على أميلي برونتي بشكل عام ، وفي مرتفعات وذرنيج بشكل خاص ، ترى وينفريد جيرين في شخصية هيثكليف « البطل البيروني بلا منازع » . ثم تذهب الى أبعد من ذلك حين تتبع الشبه بين برومتيوس للشاعر شيللي وبين رواية أميلي برونتي في تصور كل من الكاتبين لفكرة الافتداء عن طريق الحب . ويذهب سومرست موم الى أبعد من ذلك عندما ينظر الى الرواية على أنها عمل رومانسي الى أبعد الحدود على أساس ما به من انطلاق الخيال ، وما يتضمنه من مفزعات وغموض وعواطف مشبوبة وعنف . والانطباع النهائي الذي نخرج به من مثل هذا النقد هو أن مرتفعات وذرنيج لاعلاقة لها بأشياء مثل الواقع الاجتماعي والتناقضات الاجتماعية .

ومن ناحية أخرى ترى ناقدا آخر مثل آرنولد كيتل يعتنق رأيا نقيضا لهذا حين يرى أن الرواية ليست الا تعبيراً عن المحن والضغوط والتوترات والصراعات العاطفية والروحية في المجتمع الرأسمالي في القرن التاسع عشر . ومثل هذا التفسير لفكرة الرواية الأساسية يتفق مع نظريته الى الرواية على أنه لا يوجد بها أي غموض ، وأن كل شيء فيها محدد وواضح حتى الضباب الذي يغلف الاراضي البور فيها . ويركز هذا المدخل على الجانب الواقعي في الرواية ، ويلغى الخصائص الرومانسية التي نجدها فيها .

ولعل حقيقة الأمر أن الرواية تجمع بين هذا وذاك ، حتى أن وينيفريد جيرين ذاتها تعترف بخصائص هيكلية محلية حين تقول أن أميلي بروننتي ، رغم تأثرها بالبطل البيروني ، قد نجحت في تحويله إلى « رجل خشن من ريف الشمال » . بل أنها ترجع المشهد الذي تجرى عليه الأحداث إلى أماكن محددة كانت مألوفة لدى أميلي بروننتي ، وتخلص من ذلك إلى قولها أنه « ليس هناك كتاب أكثر تأصلا في تربة موطنه ، وأكثر خضوعا لخلفية الكاتبة المحلية ، من مرتفعات ودرنچ » .

والواقع أننا نستطيع القول بكل اطمئنان أن الأحداث في هذه الرواية لا تجرى على مستوى شخصي ، أو طبيعي فقط ، ولا هي تجرى داخل إطار اجتماعي فقط . بل أن كل مستويات الوجود ، سواء المستوى الشخصي أو الطبيعي أو الاجتماعي أو الميتافيزيقي ، تتداخل في هذه الرواية ، وتلعب دورها . بل أبعد من هذا ، فإن عواطف الشخصيات المشبوبة تنفذ في كل هذه المستويات جميعا . ولذلك نجد أن هذه الرواية تحتفظ بتوازن دقيق بين تاريخ عائلتين من عائلات الشمال في إنجلترا في بداية القرن التاسع عشر ، وبين الطاقة الأبدية التي تحرك هذا الكون كله . ونفس التوازن نلمحه في اختيار المؤلفة لأسلوبين في التعبير ، يتفقان مع هذين الجانبين ، الجانب المحدد والجانب المطلق في الرواية ، وهما الأسلوب الرومانسي والأسلوب الواقعي .

فمنذ بداية الأحداث نجد أن عالم الروح يتصل اتصالا وثيقا بعالم الواقع . ففي الكابوس الذي يتعرض له لوكوود حين يقضى ليلة في غرفة نوم كاثارين بعد موتها بسنين ، يحلم لوكوود بأن روحا ، أو جنيا ، أو طاقة أولية مخيفة من نوع ماتدق على بوابات العالم الحي ، وتريد أن يسمح لها بالعودة إلى الحياة بأسلوب قد يشكل حالة فريدة لأي من الوجوديين في عصرنا هذا . وعلى الرغم من أن هذه الروح لا يمكن أن تكتسب لحما وشحما مرة أخرى إلا أنها تؤكد وجودها خلال الرواية من أولها إلى آخرها . وهكذا تعقد الصلة بين عالم الأحياء وعالم الخوارق . ويظل العالمان ، من البداية هذا الحلم ، يعيشان في عقل هيكلية المحموم . فمرة بعد مرة تدخل نيللي دين ، التي تدير البيت ، لتراه غارقا في أحلامه ، كأنه ينظر في قلب عالم آخر ويبصر بعينه رؤى غريبة . بل أنه حتى بعد موته يظل يحيا في خيال القرويين الذين يؤمنون بالخرافات ، وينسجون حكايات خيالية عن وجود العاشقين المأدى والأثيري في آن واحد .

وعلى الرغم من هذا فإن باقدا مثل ديفيد سيسيل يشير الى تماسك العالم الذى تقيمه اميلى بروننتى فى مرتفعات وذرنيج ، بل ، والى واقعيتها « حين نرتحل من المستوى الطبيعى الى مستوى الخوارق » . هذا التماسك وهذه الصلابة ، انما تحققهما بروننتى ، فى الحقيقة ، من خلال التقارب الشديد بين هذين العالمين . ولعلنا نلاحظ أن دخول هيثكليف فى المشهد الذى يحلم فيه لوكوود بالكابوس ، وان صيحته المعذبة وهو يرجو الروح أن تعود تضافى على المشهد واقعية مثلما يحدث حين يناشد هاملت شبح أبيه أن يبقى . فبدخول هيثكليف انما يقتحم عالم الواقع عالم الأحلام .

وأكثر من هذا أن معالجة عنصر الخوارق فى هذه الرواية انما ينتهى بنغمة واقعية ، فان وجهة نظر نيللى دين المتعقلة تبلور الأمر كله حين تقول عن حكايات القرويين الخرافية : « ستقول عنها حكايات فارغة ، وأنا معك فى هذا الرأى » . فالواقع أن دور نيللى دين فى الرواية جزء أساسى فى تصور اميلى بروننتى لعالمها ، فهى المقياس العادى العاقل الذى يجب أن نأخذ أحكامه بكل جدية . بل أن الجملة الأخيرة التى تنهى بها الكاتبة روايتها انما تؤكد صلابة عالم مرتفعات وذرنيج لاهلامية عالم الأحلام .

وكذلك فاننا نلاحظ ، حين تتداخل مستويات الوجود المختلفة ، ان البيئة الطبيعية والبيئة الاجتماعية ترتبطان ارتباطا وثيقا . أن أحد ملامح المنظر البارزة هو عزلة . ففى مكان ناء ، « معزول تماما عن ضجة المجتمع » تشيد اميلى بروننتى مسرحها . وهذا الميل الى عزل المشهد ، والى الأماكن الريفية النائية ، يمكن ارجاعه الى الممارسات الرومانسية المبكرة المشابهة فى مراثية توماس جراى ، والقوية المهجورة لأوليفر جولد سميث ، والقوية لجورج كراب . ولكن فى حين أن المضمون الرومانسى عند جراى يحكمه الشكل الكلاسيكى ، نجد أن الملمح الرومانسى فى المشهد فى مرتفعات وذرنيج يحكمه الملاحظة الدقيقة للواقع ، حتى فى بعض الفقرات المتعاقبة .

فمثلا نجد أن المواضع الوصفية التى تصور مسكن هيثكليف ، تؤكد بعض الخصائص الرومانسية مثل الاهتمام بالطبيعة والماضى والغموض . وينقل لنا الوصف انطباعات « بالاضطرابات الجوية التى يتعرض لها موقعه فى الجو العاصف » ، و « أشجار التوب القزمة » ، و « صف أشجار الشوك الهزيلة وقد مدت أطرافها كلها فى اتجاه واحد كما لو كانت تطلب احسانا من الشمس » . ان الجانب البدائى ، الخشن ، المثمر فى

الطبيعة هو واحد من الانطباعات الأولى التى نتلقاها ويتأكد هذا الوصف الرومانسى فى وصف قدم البيت ، حيث « التوافذ الضيقة التى بنيت على عمق فى الحائط ، والأركان التى تحملها أحجار ضخمة بارزة » تثير فينا الاحساس بجو الغموض فى قلاع العصور الوسطى .

ولكن ليس معنى هذا أن نتفق مع سومرست موم على أن اميلى بروننى « تتحاشى الملاحظة الواقعية الصبورة » . ففي أعقاب وصف البيئة الطبيعية يجيء وصف بيت هيثكليف ، وهو مرتفعات وذرنج ذاته ، من الداخل . والاهتمام الذى يوليه لوكوود للتفاصيل الدقيقة داخل البيت . يعبر عنه بصيغة واقعية ، بل طبيعية . فهو ينظر الى الداخل من وجهة نظر مراقب أو مشاهد « لم ألاحظ علامات الشوى ، أو الغلى ، أو الخبز حول المدفأة الضخمة » . وهو أيضا يلاحظ « صفوف الأطباق القصديرية الضخمة ، تتخللها أباريق فضية ترتفع صفا فوق صف على خزان هائل من خشب البلوط ، حتى السقف » . وهو يلاحظ كذلك الاقريز الخشبي وقد حمل بقطائر الشوفان وعناقيد من أفخاذ اللحم البقرى والضأن والخنزير ، والعديد من البنادق القديمة الشريرة ، وزوجا من المسدسات ، والقذائف ذات الألوان البهيجة ، بل وحتى أحجار الأرضية الناعمة ، والكراسى البدائية ذات الظهر العالى . وهذه الدقة فى الملاحظة أمر واقعى بحت ، بعيد تماما عن الرومانسية .

وبالإضافة الى هذا فإن الطبيعة التى تحيط بيت آل لنتون تفتقر الى البدائية والحيوية التى تتميز بها الطبيعة حول مرتفعات وذرنج . فهى هنا قد اكتسبت نظاما يذكرنا بوصف الكزنقدار يوب لغابه وندسور . فالبيت يقع فى وسط حديقة ، ويحيطه سياج وأصص الزهور ، وداخله يوحى بمستويات القرن الثامن عشر فى الذوق والرفاهية والركة .

هذا التوازن بين نزعة الخيال الى التحليق فى وصف الطبيعة التى تحيط بمرتفعات وذرنج ، وبين نزعة الحواس الى أن تحد من حرية انطلاق الخيال كما هو واضح فى وصف لوكوود للبيت من الداخل أو فى وصف بيت آل لنتون ، إنما ينقذ الرواية من أن تكون مغرقة فى الرومانسية كما يقول سومرست موم .

ولعل هذا التوازن الدقيق بين الخيال والحواس ، بين جموح العواطف والارتباط بالمحسوسات ، يساعدنا على تحديد الفكرة الأساسية التى تقوم عليها الرواية . وفى هذا الشأن نجد الكثير من النقاد ، من أمثال مارك

كينيكيد ويكس وبوريس فورد وديفيد سيسيل ، يميلون الى وضع خط قاصد بين بيت كاثرين وهو مرتفعات وذرنج وبين بيت آل لنتون الأنيق المنمق المذهب ، ويلتمسون موضوع الرواية وفكرتها في هذا التناقض . ولكن يجدر بنا أن نتذكر أن هيثكليف ، وهو الشخصية المحورية في الرواية ، الشخصية التي تسيطر على الأحداث من البداية للنهاية ، هو في الواقع ضحية البيتين معا ، وان نذكر أن هندلى شقيق كاثرين يلعب معه دور السيد بنفس القدر مثل ادجار لنتون ، وان هيثكليف يصب انتقامه على بيت المزارع وبيت القاضي معا . ومن الغريب أن نجد أن الشائع في النقد هو أن هيثكليف شخصية بدائية أو أولية وان مرتفعات وذرنج ، وهو بيت المزارع ، يمثل عنصرا بدائيا أو أوليا . فاذا قبلنا هذه النظرة ، فانما يثير ذلك سؤالا : « لماذا يحطم هيثكليف البيت الذي يمثل بدائيته ؟ » ان البيتين انما يرمزان من الوجهة الاجتماعية لشئ واحد ، هو معايير الطبقة المتوسطة وخلقياتها . ومن الواضح أن هذا بالتحديد هو ما يجعل هيثكليف يأخذ موقفا حادا من البيتين على حد سواء .

وفوق هذا ، فاننا نجد أن العاشقين انما يفقدان جوهر الطهر والنقاء فيهما حين ينفصلان عن حقائق الحياة الجهرية ، حينما تبهرهما المفهومات الاجتماعية عن المركز الاجتماعي والمال ، والاشكال الاجتماعية التي تحكم العلاقات الانسانية في المجتمع . ومن ثم كان انفصالهما عن الحياة الطبيعية اغترابا عن أسلوب الحياة البسيطة . فقد كانت أميلي برونتي ترى - كما تقول وينفريد جيرين : « ان الرابطة بين البراءة والطبيعة شرط من شروط الطفولة بالنسبة للكثيرين ، وان فقدان تلك الرابطة هي اللعنة الأولية التي تحيق بنضوج الانسان » . والواقع أننا يجب أن نلتمس الفكرة التي تدور حولها أحداث الرواية في التناقض بين الطبيعة والمجتمع .

والحقيقة أن أسلوب التعبير الواقعي والرومانسي هنا يوحيان أيضا بأن أميلي برونتي انما هي في الواقع مشغولة بهذا التناقض بين الطبيعة والمجتمع . فهي تعارض الطبيعة بالعالم الاجتماعي الذي يسود فيه مزارع وقاض . والتعبير عن عالم الطبيعة انما يلائمه أسلوب رومانسي ، بينما يلائم الأسلوب الواقعي تصوير هذا العالم الاجتماعي . وهكذا تنحصر فكرة الرواية في هذا التناقض بين ماهو طبيعي وماهو اجتماعي ، بين الدوافع الطبيعية في الشخصيات وبين المظهر الاجتماعي الخادع ، أو بين ماهو دائم وماهو عارض .

وليس أدل على هذا من تصوير الشخصيات ومن سسير الأحداث
فالفكرة تتجسم في تصوير هيثكليف وكاثارين . وفي هذا ترى ناقدة مثل
دوروثي فان جلت أن هيثكليف غجری ، مجهول الأصل ، وأنه لهذا « يفتقر
الى التوجيه في العالم الاجتماعی . ومع ذلك فاننا نجد أن الجانبين ،
الجانب الاجتماعی والطبیعی ، متداخلان في شخصية هيثكليف منذ
البداية . فأول ما يلتفت نظر لوكوود حين تقع عيناه لأول مرة هو ذلك
التناقض في مظهره . « لكن السيد هيثكليف يشكل تناقضا متميزا مع
مسكنه وأسلوب حياته . فهو غجری أسمر مظهرا وسيد مهذب ملبسا
وسلوكا . » وهو بهذا لا يؤكد الجانب الغجری وحده ، ولكن التناقض
بين الأبعاد الطبيعية والاجتماعية في شخصيته . ويتأكد هذا أكثر حين
تقص نيللي دين قصة دخول هيثكليف في حياة عائلة كاثارين ، أو آل
ايرنشو . فحينما يلتقي والد كاثارين بالصبي الصغير ضالا في شوارع
ليفربول ، ويصطحبه معه الى بيته ، تثور زوجته محنقة ، متسائلة كيف
سمح زوجها لنفسه ، أن يأتي بذلك الطفل الغجری المزعج الى البيت ،
في حين كان لديهما طفلان لكى يطعماهما ويردا عنهما غائلة الزمن .
ان الغجری اللقيط ابن الطبيعة لا ينفصل في نظرتها اليه عن المنبوذ
الاجتماعی . والضرورة الاقتصادية التي تشير اليها هنا تؤكد الجانب
الاجتماعی لمشكلة الصغير . وبعد ذلك بسنين حين يموت الأب ، ويتولى
هندلى بعده الأمور ، فانه يحط من قدر هيثكليف ويحيله الى مجرد عامل
زراعی على أرضه . وتحاول نيللي دين أن تبعث في الصبي احساسا
انسانيا بكرامته بأن تغذيه بتصوير نبيل لأصله الغامض :

« من يدري أن أباك لم يكن امبراطور الصين ، وأن أمك ملكة
هندية ، كلاهما قادرا على أن يشتري ، بدخل أسبوع واحد ، مرتفعات
وذرنج وثرشكروس جرينج معا ؟ وان بحارة شريرين اختطفوك وأتوا
بك الى انجلترا . لو اننى كنت مكانك لتصورت معلومات سامية عن
مولدى ، ولأعطتنى الأفكار عما كنته الشجاعة على تحمل ظلم مزارع
صغير . »

حتى المعلومات الرومانسية التي تحاول هنا أن تحشوها في رأس
الصبي انما يخفف من وقعها تلك الاشارات الواقعية الى « دخل أسبوع
واحد » ، و « ظلم مزارع صغير » . ولا يبدو هذا كما لو كانت أميلى برونتي
تؤكد أصل هيثكليف الغجری وحده ، أن اللبذ الاجتماعی متضمن هنا
ايضا . والحقيقة أن هذا التناقض يتأكد أكثر حينما يعود هيثكليف بعد

هربه . « كان مازال هناك وحشية نصف متحضرة تكمن فى الحاجبين
المخفضين والعينين اللتين تفيضان بنار سوداء لكنها كانت مكبوتة » .

وتؤكد حقيقة أن أميلى بروننتى كان يجول بخاطرها هذه الازدواجية
فى تصويرها لشخصية هيثكليف ، فى تصويرها لشخصية كاثارين التى نعلم
الكثير عن أصلها وعن مركز عائلتها الاجتماعى . فلاشك أنها كانت تعنى
أن تؤكد « غجريته » لا افتقاره الى الأصل ، بفضل وجود السمة الخجرية
فى كاثارين أيضا . فكاثارين توصف بأنها « هاربة برية شريرة » ، ذات
« طبيعة جامحة » . ورغم الفروق الطباقية التى بينهما إلا أنها تجد ندا لها
فى ذلك المخلوق غير المنصلح ، أو « البرية القاحلة التى يكثُر فيها الرتم
والصخر البركانى » . كلاهما صنع من نفس المادة . وتعبّر كاثارين عن
ادراكها لهذه الحقيقة بقولها : « مهما كان ذلك الشيء الذى صنعت منه
أرواحنا ، فإن روحه وروحي صنوان » . وفى طفولتهما يقال عنهما أنهما
« كانا يعدان بأن ينموا خشنين مثل المتوحشين » إذ يجدان متعتهما فى
البرارى وفى الأجواء العاصفة . إن الطبيعة تبدو بيتهما ومرتعتهما وهذا
على وجه التحديد ما تفقده كاثارين بزواجها من لينتون . أنها الخاصية
البدائية التى لا يمكن أن يقتل جذورها إلا أعجاب بلنتون ، أو المكانة
الاجتماعية . فهى مثل هيثكليف تضم جنبها ، حين تكبر ، على هذين
العنصرين المتناقضين ، الاجتماعى والطبيعى ، الواقعى والرومانسى
ولعل هذا يتضح أكثر وأكثر فى تحليلنا لتطور الحدث فى الرواية .

الواقع أن جدليات الصراع فى مرتفعات وذرنيج يتحكم فيها تلك
القوتان المتعارضتان . فبادئ ذى بدء هناك نوعية الشعور الذى يجمع
بين العاشقين . ففى ارتباطهما أحدهما بالآخر هناك شيء برى ، أولى ،
بدائى ، وثنى فى علاقتهما . واستجابة كاثارين له تنبع من طبيعتها البرية .
والقس يصف العلاقة بين الصبى والصبية على أنها « وثنية » ، وهو نفس
ما تصفها به إحدى الناقداً المبكرات بقولها :

أن ذلك الجانب من جين وروتشستر وهما حيوانان فى حالة
برية ، ومن كاثارين وهيثكليف ، جانب وثنى بشكل كره حتى أن أكثر
القراء الانجليز فسادا ليجدوه غير مستساغ .

إن العاشقين ، باختصار ، يبدآن حياتهما أبناء للطبيعة .

وهذه العلاقة تتلقى الضربة الأولى من هندلى ، شقيق كاثارين . فهو
الذى يبدأ سلسلة الأحداث التى تنتهى بمأساة كل الشخصيات . فإن هبوطه

بهيكلية على المستوى الاجتماعى يعطى مجرى الأحداث انعطافة جديدة .
والغريب أن الأخير لا يؤثر فيه هذا التغير فى مكانته الاجتماعية . بل أنه
يتحمله بشجاعة . فهو يحتمل أن يبعد عن جو العائلة ليخالط الخدم ، وأن
يحرم من التعليم ، وأن يتحول الى عامل فى المزرعة ، ويظل غير مدرك
للمعنى الحقيقى لمكانه الجديد . فطالما ظلت كاثرين مرتبطة به ، تلقنه
ما تتعلمه وتلعب أو تعمل معه فى الحقل ، وطالما ظلت الرابطة التى نسجها
معا غير منقسمة ، فانه يستطيع أن يتحمل ظلم المزارع الصغير ، بل انه
لا تداخله أية مرارة ، حتى يطرأ تغير آخر .

والتغير يهب هذه المرة من جانب آخر . ففى احدى نزهاتهما البرية ،
يعثران على بيت آل لنتون ، الذى يوصل الى كاثرين مجموعة جديدة من
القيم . فبعد اخضاعها « لخطه اصلاح » تعود كاثرين الى بيتها شخصا
آخر :

فبدلا من متوحشة برية لا ترتدى قبعة ، تتواثب فى البيت ،
وتندفع لكى تعتصر أنفاسنا ، نزل من على فرس قزم مما يجبر مركبة
بعجلتين شخص مبل ، ذات عقصات بنية فى شعرها تتدلى من تحت
قبعة من فراء القندس ورداء طويل كانت مضطرة الى أن ترفعه بكلتا
يديها حتى يمكنها أن تتبختر فى مشيتها . .

لقد تحولت الفتاة البرية الى سيدة لها كل الصفات الخارجية التى
تحدد التغير الذى طرأ على مكانتها الاجتماعية . ومن الآن فصاعدا
لا يمكنها أن تتصالح مع أسلوبها الطبيعى المبكر فى الحياة ، بعد أن فقدت
براءتها الطبيعية الأولى . وهو نفس ما يحدث لهيكلية فبعد أن يفقد
الاتصال بها على قدم المساواة ، فانه يغوص بالتدريج ، وينحط أكثر وأكثر
ويصبح منظره كريها من الداخل والخارج . ويؤذى مظهره حساسيتها
المكتسبة ، فتجده جاهلا ، قدرا غير قادر على جذب اهتمامها .

ومع ذلك ، فحتى عند هذا الحد ، يثور فى روحها صراع بين ماهو
طبيعى وماهو مكتسب فيها . فعلى الرغم من أنها ترضخ لما يمليه عليه
عقلها حين تقرر أن تقبل لتقوّن زوجها لها ، الا أنها تشعر فى أعماق قلبها
أنها مخطئة . وحين تسألها نيللى دين أين تجد العقبة ، تقول :

« هنا ! هنا ! » أجابت كاثرين ، وهى تدق يدا على جبهتها ،
والأخرى على صدرها : « أينما تعيش الروح . اننى مقتنعة ، فى
أعماق نفسى وأعماق قلبى ، اننى مخطئة » .

أى أن العقل ، حيث تختزن المعلومات المكتسبة ، والقلب ، حيث التلقائية والعفوية قد أصبحا على طرفى نقيض . وكذلك فإنها بقولها هذا إنما تعيد صياغة الصراع الذى يجرى بين ما هو طبيعى وما هو اجتماعى فى العالم الخارجى بكلمات تعبر عن الصراع داخلها .

ذلك أن لب الصراع فى شخصيتها - كما تعبر عنه نيللى دين - هو طموحها الذى « أدى بها الى أن تتخذ شخصية مزدوجة دون أن تعنى بالضبط أن تتخذ أحدا » .

ومن الجدير بالذكر أنه حين يسترق هيثكليف السمع وينصت الى مشاورة كاثرين لنيللى دين ، حول خطبة ادجار لنتون لها ، فإنه يصل الى اكتمال الوعى الاجتماعى عنده أنه يصبح مدركا لمغزى وضعه الاجتماعى الآن ، مما يحفره الى أن يهرب ليهرب عن ثروة لسد الثغرة التى تفصله عنها . وهذا يحدد نهاية المرحلة الأولى من تطوره ، ومن تطور الأحداث فى آن واحد .

وما يشد اهتمامنا حقا حين يعود الى الظهور بعد ثلاث سنوات من هربه ، هو مظهره الجديد . فعلى الرغم من أنه لا يحتفظ بأى أثر لانحطاطه القديم ، الا أنه لا يزال يحتفظ بالطابع الخجوى فى شخصيته . ويتأكد فى بداية هذه المرحلة التناقض بين مظهره وجوهره .

والصراع الذى يلى هذا هو صراع اجتماعى فى المقام الأول . ان هدفه الآن هو أن يمتلك البيتين . وهو يتحرك نحو هدفه مدفوعا بالمرارة التى لا حد لها ، وغضبه الخلقية ، فيشعر أن كل ما يأتية من أعمال عنيفة أشياء لها ما يبررها . فهو يمتلك هندلى فى قبضته ، ويرتب زواجا سريا بينه وبين ايزابيلا شقيقة ادجار لينتون ، وينزل بهيرتون ابن هندلى الى نفس المكانة التى كان يشغلها قبل فراره ، ثم يرتب زواجا ثانيا بين ابنة وبين ابنة كاثرين فى ادجار ، ويوصل الى تحقيق هدفه فيمتلك البيتين بلا منازع . وليس هناك قوة تستطيع أن تحول دون انتشار شروره ، حين يثور مثل البركان وسط حياة الشخصيات المنعزلة ، ويطلق بينها قوى التدمير المظلمة الكامنة فيه ، فى أصراره على ألا « يعانى دون انتقام » .

وعلى مستوى آخر ، فإن عودته الى الظهور تثير فى كاثرين القوى الطبيعية التى غفلت فيها . فهى تحن من جديد الى سحر العلاقة القديم ،

لكنها لا تستطيع أن تغذى فى نفسها أى أمل بالتثام الشمل مع هيثكليف
ويدفعها احسانها بالعجز الى الهستيرية المحمومة :

« أوه ! لو أننى كنت فى سريرى فى البيت القديم ؟ » استمرت
فى حديثها بمرارة ، وهى تعتصر يديها ، « وتلك الريح تتردد فى
أشجار السرو بجوار النافذة • دعينى اتحسسها - أنها تهب مباشرة
من البرية - دعينى اتنفسها مرة واحدة ! »

ولعله من الملحوظ أن كاثرين لا تظهر أبدا بعد زواجها وسط اطار
الطبيعة ، ولا تحيا فى دروبها ، فقد حكم عليها أن تقضى ما تبقى لها من
عمر محصورة داخل حدود بيت آل لنتون • ووسط عزلتها المخيفة تواجه
نتائج خطيئتها الخلقية • وهيثكليف هو الذى يواجهها بهذا الخطأ • « لقد
أحببتنى - فبأى حق اذن تركتيني ؟ » ان حدة عاطفته المشبوبة التى يتردد
صداهها فى ايقاع كلماته انما تنبعث من « غضبه الخلقى » فهو يدينها هنا
على أساس خلقى • ولا يبدو هيثكليف هنا كما لو كان جاهلا بالقيم أو
انعدامها فى العلاقات الانسانية • ان ادراكه لعدم خلقية زواج المصلحة
يتأكد فى ضغطه على كلمة « حق » • من الواضح أنه لا يفكر هنا بمعايير
الصواب والخطأ المتعارف عليها ولكن بمعايير الخلقيات الطبيعية الأسمى •

وبموت كاثرين ، يكتسب مخطط هيثكليف الانتقامى دفعة جديدة •
ان احباطه وعذابه يدفعانه الى أن يبتكر ألوانا جديدة من البشاعة فأقل
ما يمكن أن يقال عن معاملته لابنه أنها بشعة • ولعله من الطبيعى ألا يفخر
بهذا الابن • فالاحتقار الذى يكنه لآل لينتون ينعكس على الطفل ، والطفل
وليد الكراهية ومع ذلك فهو ذو فائدة ، ان يستطيع هيثكليف ان يستغله فى
تنفيذ خطته • ومن خلاله يستطيع أن ينعم بطعم الانتصار والزهو بأن يرى
ابنه « سيدا على ممتلكات أعدائى ، يؤجر أبناءهم لكى يحرثوا أرض آبائهم
بأجر » • ان معركته الآن مع نسل أعدائه •

ومما لا شك فيه أن إميلي برونتى تختار نفس أسماء الجيل القديم
للجيل الجديد • فمن خلال ذلك تشير الى صفات الشخصيات الأساسية
والرابطة التى تشدهم الى الجيل القديم • ان لنتون صورة أخرى من
ادجار على مستوى أقل ، وكأشئ نسخة أخرى من كاثرين • فلقد تقلت
ايزابيلا لنتون ضعف السلالة التى انحدرت منها الى لنتون الصغير كما
سلمت كاثرين شعلة حيويتها الى كاثى • أما هيرتون فيمثل هيثكليف فى

حالة ذله ، رغم أنه أقل حيوية منه • لكنه يشبه هيثكليف أيضا في أنه ذو طبيعة مشبوبة • وقد تحول الى حيوان بليد ، بعد أن نزل الى نفس المكانة التي كان ثكليف يحتلها وهو يعمل عاملا •

وهيثكليف لا يشغله الآن أى شبه مثل هذا ، فهو غارق فى تنفيذ خطته للانتقام ، وقد ركز همه كله فى تأمين المزرعتين لنفسه ، ولو لكى يؤكد ذاته وقدراته • بل ان موت ابنه لا يهز مشاعره • فقد وفى الطفل بأغراضه كأداة لتحقيق هدفه •

ومن الأشياء ذات الدلالة أن العلاقة بين كاثى وهيرتون تبدأ من نفس النقطة التي انتهت عندها علاقة هيثكليف وكاثرين • فان كاثى هى الأخرى تجد هيرتون مضجرا ، غير مهذب ، ولا يمتلك لطائف السلوك التي ورثتها من بيتتها • وهيرتون ، شأنه فى ذلك شأن هيثكليف قبله ، يعتبر صلف كاثى اهانة لكبريائه ، بل أنه يرفض أن يرتقى بنفسه حين تعرض عليه مساعدتها • لكن ، عندما تشعر بحاجتها الى دفع العلاقة الانسانية فانها تنشد صحبتته • وينجح الاثنان فى أن يقيما الرابطة القديمة مرة أخرى ، على نفس الأساس ذاته ، لأنهما أساسا من نفس نوعية كاثرين وهيثكليف

وليس من الغريب أن يثير الاثنان ، وهما منكبان على كتاب يطالعان فيه ، الذكريات القديمة فى نفس هيثكليف ، وبذلك يحدثان فيه التغيير الذى يطرأ عليه قبل نهايته • فانه يبدأ يرى فى الاثنين صورة للعاشقين القديمين ، ويشمل هذا التشابه حركته • ويصل به هذا الى ادراك نوعية العلاقة الجديدة التي لم تخطر على باله قبل ذلك • ولعل هذا يفسر لماذا يجد هذه العلاقة : « نهاية سخيقة لكل جهوده العنيفة » • بل أنه يرى أيضا ، بكثير من الدهشة ، نفس العلاقة تتكرر ولكن بعد أن رفضت كاثى كل القيم التي كانت وراء مأساة أمها • وفضلا عن ذلك ، فان هذا التغيير يتوافق مع الكابوس الذى يحلم به لوكوود ، والذى يبعث فيه ادراكا بمستويات الوجود الأخرى التي غابت عن وعيه أثناء انشغاله بانتقامه • عندئذ تتور صور الطبيعة مرة أخرى فى خياله ، فهو يرى كاثرين الآن « فى كل سحابة ، وفى كل شجرة تملأ الهواء فى الليل - والمحا فى كل شيء فى النهار - تحيط بى صورتها من كل جانب • » أنه يعود ثانية الى النظام الطبيعى • ويستطيع الآن أن يكون أكثر رقة ، حتى تطفو إنسانيته العذبة فيه من جديد ، فيعترف لكاثى بأنه كان أسوأ من وحش فى معاملتها •

ان ما يصل اليه هيرتون وكاثرى من علاقة انسانية عميقة تفوق كل المفاهيم الاجتماعية قد جعل الحلم القديم يتحقق . فمن خلال معاناة آثار الاخطاء التراجيدية التى ارتكبها الجيل الأسبق ، يصل الاثنان الى استبصار جديد فى طبيعة العلاقات الانسانية الأصلية التى لا ينبغي أن تقوم على مفهوم المال والمركز الاجتماعى وما الى ذلك ، وانما على التعاطف والفهم . وهنا نجد أن ناقدا مثل روبرت ماكيين يميل الى الاعتقاد بأن أميلى برونتى « جاهدت عن وعى أن تؤكد انتصار المجتمع فى قصة حب كاثرين الثانية وهيرتون » . والواقع أن الأمر يبدو على عكس ذلك . فقد انتصرت الطبيعة وأكدت قوانينها ، أو بالأحرى فإن القانونين المتعارضين ، قد وصلا الى اتحاد فى قصة الجيل الجديد ، اذ ينجح هيرتون وكاثرى حيث فشل هيثكليف وكاثرين . انهما قد نجحا فى اقامة علاقة جديدة لا تقوم على مفاهيم التملك ، ولكن على العلاقة الانسانية الأصلية فى مجتمع أكثر طبيعية ، وهذا هو التأثير النهائى الذى تخلفه الرواية علينا بعد قراءتها .

ويؤدى بنا هذا الى القول بأن أميلى برونتى كانت ، فى الواقع ، أول روائية فى القرن التاسع عشر تحقق ذلك التلاحم بين الموضوعية والذاتية ، بين الواقعية والرومانسية ، فى الرواية الانجليزية ، وليست جورج اليوت كما يقول ماريو براتز . ففى مناقشته للجمال الذى أضفته جورج اليوت على نكريات الطفولة القديمة وعلى الأشياء العادية فى الحياة اليومية يقول براتز :

ان ملاحظة جورج اليوت الواقعية الدقيقة تتحول الى ألفة دافئة ، وبذلك تكرر الانتقال الذى كان قد حدث فى هولندا من واقعية كارافاجيو التى كانت تتسم بالموضوعية ، لدرجة أنها تبدو خالية من المشاعر الانسانية ، الى تلك الواقعية الأخرى الدافئة التى يشوبها الشعر الصامت ، وهى واقعية فيرميز . فقد كان الهولنديون حقا ، كما ذكرنا فى أول الكتاب ، هم أول من أبرزوا شاعرية المناظر الطبيعية الكثيرة ، والشعر الذى يعيش فى الأكواخ الفقيرة ، أو فى الوجه غير الجميل .

ان الفضل الذى يسبغه الناقد هنا على جورج اليوت ، يجب أن يكون من نصيب أميلى برونتى ، التى كانت بحق أول روائية تهطل فى الرواية الانجليزية فى القرن التاسع عشر الأسلوب الذى أسميناه بالواقعية الرومانسية . وقد كانت ملكة الخيال عندها دون شك تعمل على مستوى

عال من الرومانسية لكنها مع ذلك لم تفقد أبدا رؤيتها للواقع . وقد كان الفرق بينها وبين جورج اليوت التي تميل الى الواقعية أكثر ، فرقا في الدرجة وليس فرقا في النوع .

(ب) طاحونة على نهر الفلوس

تختلف المداخل النقدية الى الروائية الانجليزية جورج اليوت ، ولكن يبدو أنها تتفق على شيء واحد . ألا وهو أن تصميم رواياتها يكشف عن اهتمامها الدائم بالتفاعل بين الحقيقة الداخلية لشخصياتها الرئيسية وبين الظروف التي تحيط بها . فيقول ليزلى ستيفن ، وهو يحلل رؤياها المأساوية « انها دائما تعارض التطلعات النبيلة لروح محبة تؤثر الغير بالظروف الشائعة في هذا العالم المبذل » . وتناقش جوان بيتت القضايا الخلقية في طاحونة على نهر الفلوس فتقول ان جورج اليوت تعرض قصص شخصياتها داخل دائرة المجتمع ، وأن الدراما الرئيسية تنبثق من التوتر بين الفرد والمجتمع . وفي محاولة لتحديد مكانة الروائية العظيمة في تاريخ الرواية الانجليزية تقول اليزابيث درو ان جورج اليوت هي أول كاتبة اجتماعية ، على أساس أنها أرست قواعد العلاقة العضوية الوثيقة بين طبيعة الفرد وطبيعة المجتمع الذي ينمو فيه الفرد .

والحق أن روايات جورج اليوت تحتل كل هذه التفسيرات بفضل ثراء نسيجها الذي يتألف من تلاحم الجانب الخلقى ، بالعاطفى ، بالاجتماعى ، والنفسى . ولعلنا نجد مفتاحا لكل هذه الآراء النقدية في وصف الروائية ذاتها لبطلتها ماجى وهى تجلس بجانب أبيها على فراش مرضه .

كانت ماجى ، بثوبها البنى ، وقد أحمرت عيناها ومشط شعرها الى الخلف ، وهى تنقل نظرها من السرير الذى يرقد عليه أبوها الى الجدران الكئيبة لهذه الغرفة الحزينة التى كانت مركز عالمها ، مخلوقة تفيض بحنين مشتاق مشبوب لكل ما كان جميلا ومبهجا . متعطشة الى كل المعرفة ، تجاهد أذننها للوصول الى موسيقى حاملة تلاشت ولا تريد أن تقترب منها ، يحفزها حنين أعمى ، غير واع ، الى شيء يصل بين انطباعاتها الرائعة عن هذه الحياة الغامضة ويعطى روحها احساسها أن لها فيها سكنا .

وليس من الغريب ، عندما يكون هناك تناقض بين الخارج والداخل ، أن ينشأ عن هذا صدامات مؤلمة .

وتعود الروائية الى نفس النقطة ثانية ، كأنما لتؤكد التصميم الذى تقوم عليه الرواية فتقول :

بالإضافة الى نضوجها المبكر غير العادى ، جمعت تحرية الصراع والكفاح المبكرة بين الحافز الداخلى والحقيقة الخارجية ، وهو قدر كل طبيعة خيالية مشبوبة العواطف .

وهكذا يتأكد التناقض بين الذات وبين العالم الموضوعى ، ويتكشف تصميم الرواية . فعالم ماجى الداخلى الثرى يعارض البيئة الغليظة التى قدر لها أن تجد نفسها جزءا منها .

ان الصياغة التى تكتب بها الروائية عن حياة ماجى الذاتية تفرض علينا أن نعقد مقارنة بينها وبين الأقوال النقدية عن فن جورج اليوت . ان سى . د . قيل يرى أن « اتجاهها الى كل ما هو شائن وعادى ومألوف هو أحد ملامح رواياتها التى يفيض عليها ضوء بارد جاف بلا غلاف جوى مثل القمر » . وقد نتفق مع الجزء الأول من هذا القول . ولكن من المؤكد اننا لا نجد أثرا للضوء البارد الجاف فى أسلوب جورج اليوت وهى تستكشف أثر المحنة التى تمر بها ماجى ، حين يفلس أبوها ويقعده المرض ، على نفسها الجياشة . فعلى العكس من ذلك نجد أن استكشاف طبيعة ماجى وحركة روحها يغمره ضوء ثرى ، متعدد الألوان ، دافئ ، غنى بالإحياءات . وكذلك يرى جوردون هايت أن واقعية جورج اليوت الصلبة تتضح فى تصويرها لآل دودسون وصدق تصوير الأماكن ، والمناظر الريفية والناس والحيوانات المنزلية . ولكن لاشك أن ذلك يرجع الى أن تصويرها لآل دودسون يتم بشكل درامى ، ثم لأننا لا نراهم من الداخل ، بل نرى دائما سلوكهم الذى ينم عن طبيعة تكوينهم المادية ، الضحلة ، التى لا تقدر على التعاطف مع الآخرين . غير أن تصوير الحالات العاطفية الروحية والعاطفية التى تمر بها ماجى ، وتصوير طبيعتها الحاملة ، الخيالية ، العاطفية ، بكل ما فيها من تحطش لكل ما هو رائع فى الحياة ، هذا التصوير يغشاه دفء عاطفى شديد .

ان التناقض بين هذين العالمين ، وهذين الأسلوبين فى التعبير ، لا يجعل من الطاحونة « عملا طبيعيا جادا » ، كما تقول جوان بنيت لا ولا يمكن أن نتفق مع ناقد آخر يركز على التساؤل الواقعى فى الرواية لطفولة

ماجى • أن ناقدا كبيرا مثل ف • ر • ليفيز يتخذى هذا التفسير الأخير حين يلاحظ أن أبرز ما يميز طاحوتة على نهر القلوس هو ما نلمسه في تصوير الذكريات الذاتية « أنها تلك النغمة العاطفية » • ثم أنه يلمس في الروائية التي تصدر عن ثقافة واسعة فيما تكتب « نفس الخاصة العاطفية في الكثير من رواياتها » •

والحقيقة أن الطاحوتة ليست من نوع رواية ديفو مول فلاندرز حيث اهتمامات الشخصية الرئيسية تنحصر طول الوقت في الأشياء وقيمتها المادية • ولا هي من نوع رواية ديلدنغ جوزيف أندروز حيث نصطدم طول الوقت بحقائق الحياة الاجتماعية الصلبة • كما أنها تغزو أرضا جديدة ، لم تكن واقعية رواية جين أوستن أيضا تستطيع أن تغامر بالدخول فيها • أن الاهتمام بعالم ماجى الداخلى هو الذى يخفف عن الطاحوتة عبء « الواقعية الصلبة » • واستكشاف حساسية ماجى المرفهة ، وهى تنن تحت وطأة أحزانها وآلامها وحنينها ، وأحلامها هو ما يثير خيالنا ومشاعرنا ، ويجعلنا كما شاءت لنا جورج اليوت فى قولها : « أكثر قدرة على أن نتخيل وأن نشعر » بآلام روح عظيمة لا حدود لها ، استطاعت أن تمس مارسيل بروسست حين قرأ الرواية ، حتى دمت عيناه •

وهذا هو الذى يجعل ناقدا آخر ، وهو مورثون برمان يقول عن جورج اليوت :

ان اهتماماتها الاجتماعية والنفسية تضاعفها مع ذلك الجيل الثانى من الرومانسيين الذى يمكن أن نسميه بالواقعيين •• أن المرء لا يحتاج أن يذهب الى أبعد من الفصل الأول فى طاحوتة على نهر القلوس بحثا عن اثبات وعن نظرية •

فوضعه لجورج اليوت فى « ذلك الجيل الثانى من الرومانسيين الذى يمكن أن نسميه بالواقعيين » ، يحمل مغزى كبيرا ، كما أنه يتضمن ، على الرغم من ثقته بواقعيته ، احتمالات تأثير الرومانسية على حساسيتها الفنية • ولا يستطيع المرء أن يضيف كثيرا الى مقال ماريو براتز عن جورج اليوت ، خصوصا فى اختبار العلاقة بينها وبين الشاعر ويردزورث • ولكن هذه العلاقة لا تبدو محدودة فقط باهتمام الاثنين بالناس المتواضعين المغبورين • لا ، ولا هى مقصورة على تصورهما المتطابق للواجب على أن يصل الفن بالبشرية الى حالة انسجام مع الكون • فلعله يكمن أيضا فى « الحدس الصوفى الثاقب » الذى يتبينه جراهام فى أبيات وردزورث :

أن ترى العالم فى حبة رمل
والسماء فى زهرة برية
أن تمسك باللانهائية فى راحة يدك
والأبدية فى ساعة •

ويتضح هذا تماما اذا قارنا بين أبيات وردزورث وبين السطور
التالية من الطاحونة تقول جورج اليوت عن ضيق ظروف ماجى الجائرة ،
وكيف أثرت فيها :

ان المعاناة ، سواء كانت معاناة الشهيد أو معاناة الضحية ،
التي يختص بها كل تطور تاريخي للبشرية يتمثل بهذا الشكل فى كل
بلدة وبجوار مئات المدافئ المخمورة ، ولسنا بحاجة الى أن نخشى
من مقارنة الأشياء الصغيرة بالعظيمة • ليس العلم يخبرنا أن أنبل
محاولاته هى محاولة الوصول الى التثبت من وحدة تجمع بين أضال
الأشياء وأعظمها • وفى العلوم الطبيعية ، كما فهمت ، ليس هناك
ما هو حقير بالنسبة للعقل الذى يمتلك رؤيا كبيرة لعلاقات الأشياء .
وبالنسبة للعقل الذى يوحى اليه كل شئ كنا هائلا من الحالات •
ومن المؤكد أن نفس الشئ يصدق على ملاحظة الحياة الانسانية •

اننا نجد هنا نفس التعبير عن تصور وردزورث الصوفى بلغة الحديث •
وهو يكمن أيضا فى اختيارها لشخصياتها ، وأحداثها ، ومواقفها ، كما
تكمن خلف معتقداتها الفنية والخلقية • والطاحونة تصيغ نفس الحدس
الصوفى بصيغة الفن الحنانى • ولو لكى توسع من مدى فهم القارئ
وتعمق احساسه وتعاطفه مع الآخرين •

وهذا يؤدى بنا الى استنتاج أن الاهتمام بدراسة الأشياء دراسة
أمنية ، بكل ما هو عادى ومألوف فى الحياة اليومية لا يشكل بالضرورة
الواقعية فى الفن • فان الاهتمام بحياة الفلاحين فى المزارع والغابات ،
وبالناس العاديين والبسطاء ، يميز لوحات جان فرانسوا مييه وأونوريه
دمييه ، مثلما تميز لوحات جوستاف كوبيه الواقعية • وكان الاتجاه نحو
الطبيعة صفة تجمع بين وردزورث وبين كونستابل ورسامى الطبيعة
الباربيزون • ان الفرق الرئيسى بين الممارسة الرومانسية والممارسة
الواقعية هو غيبة النغمة الغنائية ، والمثالية فى الفن الواقعى • وروايات
جورج اليوت لا تخلو من الغنائية والمثالية •

وبأدى ذى بدء ، ان ماجى ليست فتاة عادية ، وليس هناك شيء مألوف فيها . فهى تجمع بين حساسية الفنان وعقل المفكر . وهى شديدة الابتهاج بالحياة ، تحركها عواطف مشبوبة عميقة ، وطبيعة ثرية ، كما تتمتع بمظهر غجرى يضعها فى عداد كاثرين ايرنشو فى مرتفعات وذرنيج وشخصية يوسستيسيا فامى فى رواية عودة المواطن لتوماس هاردى . . وليس من الغريب أن يدفعها لونها الأسمر ، وخصلات شعرها الكثيفة الفاحمة ، وعيناها السوداء والمتألقتان الى أن تهرب الى قبيلة الغجر لكي تتولى عليهم ملكة . ان انطلاق خيالها الجموح ، وعفوية عواطفها ، وعطشها الذى لا يرتوى الى الحب تربطها بالطبيعة ، والرواية تصف عطش روحها وجوع عواطفها بأنه « ذلك العطش الذى ترغمننا به الطبيعة على الخضوع للطوق لكي نغير وجه العالم » . وهذه الصلة المباشرة بينها وبين الطبيعة تتأكد منذ البداية . فهى دائمة التجوال بجوار النهر مثل مخلوق برى . وفى « تلك الفتاة المتمردة » تسيطر نزعات القلب الطبيعية على ما يمليه العقل . انها طفلة أخرى من أطفال الطبيعة ، متمردة رومانسية أخرى ، دائمة الصراع مع العرف المتفق عليه ، ولذلك كانت ، شأنها فى ذلك شأن كل المتمردين الرومانسيين فى الرواية الانجليزية ، محكوما عليها بالهلاك .

لكن هالكها ليس نتيجة مباشرة لشخصيتها فان جورج اليوت تضيف الى قول نوفاليس بأن « الشخصية هى المصير » ، قولها ، « ولكنها ليست كل مصيرنا » . ولذلك فانها تصورت العوامل والقوى التى تسبب المعاناة وتنتهى بالكوارث على أنها الشخصية من جانب والظروف التى تحيط بها فى مجتمع مغلق ضيق الأفق . وهكذا فان مصير ماجى هو مسئولية مشتركة بين طبيعتها وبين ظروف حياتها .

وبدخول المجتمع كقوة ضدية ، فان طفلة الطبيعة يقابلها فى الجانب الآخر أطفال المجتمع المهذبون . . والتناقض بين ماجى وبين أبنه خالتها نوسى هو « الفرق بين الجرو الخشن الأسمر ، والكثيف الشعر وبين القطة البيضاء » كل ما هو برى يقف على نقيض ما هو الياف ، الرومانسى ضد المألوف ، أو القلب ضد العقل .

ان نوم ، أخا ماجى ، يجمع فى ذاته كل القيم والمعايير التى يتعامل بها المجتمع الذى تعيش فيه ماجى . ولذلك « كان ذا عينين بلا شاعرية ، ولا يحتمل أن يظللها ضباب المشاعر والخيال » . وانعدام الخيال عنده

هو الذى يحول بينه وبين تفهم يقظة أخته الروحية واحتياجاتها العاطفية • فهو شخص عملى ، محترم ، متعقل ، معتدل ، يؤمن بالعدل مهما كان العدل قاسيا أحيانا • وليس هناك فى حياته مجال للعواطف الرقيقة • والعالم الذى يعيش فيه هو عالم العمل لا عالم الخيال • انه نقيض ماجى فى انه « لم يكن هناك فى طبيعته أى تمرد وحشى أو عدم اكتراث » •

وإذا كان توم يمثل الدائرة العائلية ، فان آل دودسون يمثلون الدائرة الاجتماعية الأوسع التى تحارب ماجى فيها معركتها • فقد كانت جورج اليوت تدرك أن الحياة الصناعية والتجارية فى عصرها ، كما تتمثل فى آل دودسون ، كانت تقوم على تأكيد المتطلبات المادية ، وأن هذا كان يؤدى بالتالى الى انعدام التعاطف مع الآخرين ، أو الافتقار الى « الحب الايجابى للخير » • وهكذا يبدو آل دودسون فى العاطفة • فعلى الرغم من كل أمانتهم ودقتهم فى أداء العمل ، وعلى الرغم من كل ما يدين المجتمع لهم به ، الا أنهم ضيقو الأفق ، أنانيون ، بخلاء ، غير قادرين على التعاطف • أنهم يمثلون أولئك الناس الذين تمنعهم غلظة حسهم وسوقيتهم واهتمامهم بذاتهم ، وافتقارهم الى الخيال ، من الاحساس بالآخرين • وهم لذلك « أغبياء خلقيا » •

ومع ذلك فان عالم ماجى ليس فى النهاية كئيبا الى هذا الحد • فمما يلطف من حدة ذلك الجو عدوية انسانية فيليب ويكم ، أو حتى بوب جيكين البائع الجوال • ان فيليب انسان حسس مهذب • وعدوية انسانيته وتفوقه الخلقى يتضحان فى موقفه من توم حين يجرح قدمه جرحا بليغا يهدده بعاهة كتلك التى يعانى منها فيليب نفسه ، وهو الانسان الأحذب انه عندئذ يتعاطف مع توم حتى انه :

شعر أنهما لم يعودا فى حالة نفور ، لكنهما كانا مشدودين الى تيار يجمع بينهما فيه الألم والحرمان الحزين • ولم يتركز خياله على ماهو خارجى بل صور له بشكل حى حالة توم الشعورية الممكنة •

وبوب جيكين يشاطره نفس رقة الشعور • وطيبة نفسه تتضح حين يقدم الى توم ، بعد افلاس أبيه ، الجنيهات التسعة التى يملكها • وهو فى هذا نقيض آل دودسون الذين يرفضون مساعدة شقيقتهم وولديها حين تنزل الكارثة على رأس الأب كالمصاعقة • ورهفة مشامره تتضح أيضا حين يأوى ماجى بعد أن يتنكر لها أخوها وأهلها والمجتمع بأسره اثر هروبها مع خطيب ابنة خالتها وعودتها تائبة لتكفر عن ذنبها •

مثل هذه الشخصيات التي تفيض بالحس الانساني العذب ، والروح الانسانية المرفهة تمثل النقيض لآل دودسون ومجتمع سادس أوج على الإطلاق . ووظيفتها هي أن تلقى الضوء على الأخطاء الخلقية في آل دودسون ، وأن تبرز التناقض بين موقفين متناقضين : الرومانسي والمغرق في المادية .

وهذا التناقض يترك بصممه على نسق الصراع بين ماجي وبين أخيها وآل دودسون والمجتمع بأسره ، بل وعلى محاولاتها تأكيد ذاتها مرة ، وانكار ذاتها مرة أخرى .

رجورج اليوت تبذر بذرة الشقاق بين ماجي وبينتها منذ أول الرواية . فبعد انتظار ماجي عودة أخيها بشغف لكي يقضى مع عائلته أجسازة الصيف ، ذلك الانتظار الذي يلهب خيالها ويحرك كل حبها الربة يبق لأخيها فإن كل توقعاتها المبهجة تنهار في مشهد بالغ العاطفية والتأثير . أن اللحظة التي يجب أن تخبره فيها أن الأرناب الصغيرة التي تركها في رعايتها قد ماتت ، تشهد تصاعد الدم الى رأسه :

تال توم بقسوة : « أنك فقاة شقية ، وأنا آسف أن أشتريت لك السميرة أنا لا أحبك » .

شهقت ماجي : « أوه ، توم ، ان هذا قول قاس جدا لو أنك سميت شيئاً لغفرت لك - ولم أكن لأهتم بما فعلت - لغفرت لك وأحببتك »

ان كلمات ماجي المشحونة بالعاطفة تصطدم باحساس توم البارد المحسوب بالعدل حتى في القسوة . والنعمة التي تتردد هنا تظل تلح على المشاهد مشهداً أثر آخر ، مع تنويعات عديدة . أن عدم اكترائه بتوسلاتها المستمرة وازدراؤه الحكايات انخيالية التي تنسجها حول العنكبوت والضفدعة وكل أشكال الحياة الحية ، يبرزان الفرق بين حساباته العقلية الباردة وبين تلقائيتها . وهذا التناقض يميز طبيعة العلاقة بين الأخ وأخته ، والنسق الذي تجرى عليه ، كما أنه يكمن خلف موقف آل دودسون من ماجي ، التي نجدها دائماً موضع توبيخهم واستهجانهم لأنها ليست مثلهم شكلاً أو سلوكاً ، أو لأنها كما تقول خالتها مسز بوليت : « أنها أشبه بالجيرية الآن عن ذي قبل » . ان واقعيتهم المبتذلة يسوء اليها مظهرها وميولها الرومانسية .

والصدام بين الطرفين ، بين ما هو انساني وما هو تجارى ، أبرز ما يكون حين تقع الكارثة ويقلس مستر تليفير ويقع فريسة المرض • ان قوم يميل الى ادانة أبيه على أساس من مفهومات الطبقة الوسطى عن « الفشل » ، و « العار » و « الاحترام » • وهو فوق هذا يصدر حكمه على أبيه بدافع من احساسه الانانى بالخسارة التى يتعرض لها هو شخصيا حيث أنه لن يتمكن من « أن يغدو شخصا مهما فى العالم بحصانه وكلابه والسرّج » وأنه سيغوص « الى حال العمال الفقراء » • فى حين أن انشغال ماجى بحال أبيها ، ودفع مشاعرها السخية ، ويميزانها عن كل الآخرين ، ان نواح أمها على « الأشياء » التى ستباع بالمزاد ، فى وقت تتعرض فيه قيمة انسانية أنبل للهلاك ، يثير غضبها • ويصل غضبها الى حد التوهج عندما يظهر آل دودسون عدم قدرتهم على التعاطف والاحسان فى ظل هذه الظروف القاسية :

انفجرت قائلة : « لماذا جئتم ، اذن تتكلمون وتتدخلون فى حياتنا وتوبخوننا اذا لم تكونوا تنوون أن تفعلوا شيئا لتساعدوا أمى - اختكم نفسها - اذا لم يكن لديكم الشعور بالتعاطف معها وهى فى محنة ، ولا تريدون أن تتنازلوا عن أى شىء رغم أنكم لن تخسروه ، لكى تنقذوها من الألم ؟ » •

ان ادانتها لهم تحمل معانى كثيرة • ففى كلماتها تتعارض « المشاعر » مع « الأشياء » • وتتأكد القيم الانسانية فى مواجهة القيم التجارية التى يدين بها آل دودسون ، وهم الطبقة البرجوازية الصغيرة التى تعمل بالتجارة والربا • ان عالمهم الكئيب الذى يقوم على جمع المال وحب التملك يتكشف عن لا انسانيته أمام احساس ماجى الأرقى بالحب والفهم والتعاطف ، التى تسقط خليقاتها الانسانية الكثير من الضوء على خستهم وخسة العالم الذى ينتمون اليه •

واذا كان شعور ماجى بهذا التناقض يميز علاقتها بالآخرين ، فهناك صفة أخرى تميز علاقتها بنفسها • وجورج اليوت تؤكد هذه العلاقة الأخيرة فى قولها :

كانت ماجى تندفع الى أفعالها بدافع عاطفى مشبوب ، ثم كانت ترى لا مجرد نتائجها فحسب ولكن ما اذا كان من الممكن أن يحدث لو أنها لم تفعل ذلك بكل التفاصيل والملايسات التى ينسجها خيال نشيط •

وهذه الصفة المميزة هي 'التي تجعلها تتأرجح بين حنينها العارم الى حياة أكثر امتلاء وبين الرغبة في انكار ذاتها' .

فحين يواجهها عالم الاهتمامات المادية الذي لا ينطوى على أى قدر من الحب ، وحديث لا تجد مجالا لممارسة عواطفها المتأججة الحبيسة ، تروح تبحث عن ملاذ في انكار الذات . وحين يتملكها فوران مشاعرها المكبوتة ، تستدير الى فيليب ويكم ، وهو ابن الد أعداء أبيها الذي كان سببا في خرابه ، وانما لكى تمر بالصراع بين ولائها لنفسها وولائها لأبيها والآخرين . وعندما لا يطفىء توم شعلة العلاقة بينهما ، تثور في نفسها معركة بين الخضوع وبين التمرد :

شعرت أنه لم يكن من المجدى أن تحاول فعل أى شيء سوى الخضوع . فقد كان توم يقبض على ضميرها قبضة رهيبية ، وعلى أعماق ماتخشاه . تلوت تحت صحة الصورة التي رسمها لطبيعة سلوكها ، ومع ذلك تمررت روحها كلها على هذا التصوير كثيء غير منصف، من راقع عدم اكتماله .

وانكأرها لفيليب يؤكد نفسه مرة ثانية عندما تحاول أن تتحاشى إقامة أية علاقة مع ستيفن جست ، خطيب لوسى ابنة خالتها . فهي مرة مدفوعة بالرغبة في أن تتبع شعورها القوى ، ومرة مدفوعة بالرغبة في أن تطيع ما يمليه عليها احساسها بالواجب . لكنها عندما تخرج معه للنزهة في قارب وهما وحدهما ، تتلاشى ذكرى الماضى ، وتختفى قبضتها على ضميرها . ان المد الذي يجعلهما غير قادرين على العودة الى بلديتهما، يغرق احساسها بالواجب . لكن الصراع يؤكد نفسه هنا ، ويعبر عنه صراع الارادات بين ماجى وستيفن . ان ستيفن يدافع عن حبهما لأحدهما الآخر على أساس « القانون الطبيعى » الذي يتغلب على كل شيء ، لكنها تتشبث « بالقانون الاجتماعى » ، فنقول : « لو أن الماضى لم يلزمنا ، فأين يقع الواجب ؟ لن يكون لنا قانون اذن سوى الميول التي تفرضها علينا اللحظة » . وهكذا تختار أن تعود الى النظام الذى خرجت عليه ، ويتغلب انكار الذات فى النهاية . لكن صراعها الأخير مع ثورة الطبيعة والنهر ، حين تحاول أن تنقذ توم عندما يفيض النهر ، يلقي بها فى آخر الأمر دين أحضان أخيها فى لحظة الموت .

وفى هذا تقول باربارا هاردى فى تحليلها لهذه النهاية :

اننى لا أرى الرواية مقسمة الى « واقعية » و« خيال جامع » .
اننا نستطيع أن نرى كيف تدمر النهاية قوة تحليل الاختيار الخلقى ،
ونستطيع أن نرى أسبابا شخصية (خاصة بالكاتبة ذاتها) خلف
هذا التحول الى هذا الخيال الصارخ .

وهي تعتبر النهاية مقحمة بشكل دبرته الكاتبة . ولكن من المؤكد أن
هذه النهاية قد مهدت لها الكاتبة في اشاراتها الى فيضانات النهر السابقة ،
والى نذر الموت غرقا ، والى تاريخ القديس أوج . ومسألة ما اذا كانت
هذه الأمثلة ذات وظيفة عضوية أم لا أمر يطول شرحه . لكن ما يهمنا
هنا هو أن جورج اليوت تلجأ الى وسيلة غنائية شاعرية لكي تحل العقدة .
وهذه الغنائية الشاعرية تتفق مع النغمة السائدة فى رواية هي بالفعل
مقسمة بين الواقعية والرومانسية لا فى نهايتها فحسب ، ولكن عبر الرواية
كلها . فمن المؤكد أن الطبيعة لها فى هذه الرواية مكان ووظيفة تؤديها
فى الرواية ، على الأقل من خلال ماجى التى تمثل قوة طبيعية . بل ان
الفيضان يصل فى منتصف ليل ، فى وقت تكون ماجى فيه فى أمس الحاجة
الى أن تغرق أحزانها بعد أن لفظها الجميع بما فيهم أخوها . ان عظمة
المشهد ، وعظمة الصراع مع الطبيعة الثائرة ، تبين لنا خيالا خلاقا يعمل
على مدى شاسع لكي يلتحم جيشان عواطف ماجى مع جيشان مشابه فى
روحها . وهكذا تتطابق القوى الطبيعية التى تعمل بداخل ماجى مع القوى
الطبيعة وعناصرها . ان البطلة ، التى تشمخ برأسها فوق الجميع وفوق
كل شئ حولها ، تجد فى عظمة جيشان عناصر الطبيعة ندا لعظمة
التي تعمل فى عالم الطبيعة الخارجى .

وعلى الرغم من هذا فليس هناك سبب يدعونا الى أن نتقبل هذه
النهاية . فالحقيقة اننا لانستطيع أن نتقبلها . والسبب فى هذا لا يكمن
فى أى خيال صارخ تلصقه الكاتبة الصاغا فى نهاية الرواية . فالأحرى
أن نلتمس السبب فى الرسالة الاجتماعية التى تعبر عنها الرواية فى كلمات
القس لماجى :

« . . . ان كل شئ يبدو فى الحاضر كما لو كان ينحو نحو
تحلل الروابط ، ونحو احلال الاختيار المتمرد محل التشبث بالالتزام
الذى يضرب بجذوره فى الماضى . . . »

ان هذا الخوف من تحلل روابط الماضى هو الذى دعا جورج اليوت
الى أن تهرب من صلب القضية ، ومن محاولة أن تنشب فى خيال القارئ

ذلك طرف السكين الحاد الذى كانت الرواية تشسحده من بدايتها الى نهايتها . هو نفس خوف المجتمع من « وصمة وجود ما جى بينهم ، وهو أمر بالغ الخطورة على البنات هناك » . وخلف هذا الخوف تكمن « تلك الغريزة المرهفة التى يمتلكها الرأى العام من أجل الحفاظ على المجتمع » . وهو خوف يرتبط ارتباطا وثيقا بذلك الخوف الآخر ، وهو خوف سياسى فى أساسه ، من « الرجال الذين كانوا يشغلون أنفسهم بالأمر السباسبية » ، والذين « كان ينظر اليهم بشئء من الشك ، على أنهم شخصيات خطيرة » . ان خوف جورج اليوت من نتائج أى انفجار عنيف ، مما قد يؤدى بالاحاطة بروابط الماضى ، هى ما تعالجه الرواية فى الواقع .

وخلف نهاية ما جى المساوية يكمن ذلك الموقف الذى يصفه ريموند ويليامز فى دراسته لرواية ماري بارثون بأنه « الخوف من العنف الذى كان سائدا بين الطبقات العليا والمتوسطة فى ذلك الوقت ، والذى كان يتغلغل ، كعامل متحكم ، حتى فى تعاطف مسز جاسكل الخيالى » . وهو ينظر نفس النظرية الى رواية فيلكس هولت لجورج اليوت حين يرى فى الرواية معالجة درامية للخوف من التورط فى العنف . ولاشك أن هذا الخوف كان مطمورا فى ضمير القرن التاسع عشر ، الخوف من قفزة فى الظلام . وما جى تقفز قفزتين من هذا النوع ، مرة حين تهرب الى الغجر ، ومرة أخرى حين تهرب مع ستيفن جست . وتقول الرواية عن تلك المرة الأخيرة : « كانت القفزة قد حدثت » . ان ما يحدد موقف جورج اليوت من ما جى فى الواقع هو خوفها من المتمرد الرومانسى .

» ج (تس سلبية آل دربرفيل

فى مذكرات توماس هاردى وخطاباته ومقالاته توجد ملاحظات متناثرة عن فن الرواية لو جمعت معا لكونت نظما متماسكا . فى هذه المذكرات يقطع هاردى صلته بالممارسات الفنية التى سبقته ، ويختط اتجاهها جديدا . وبعبارة أخرى ، فانه يضع فى هذه المذكرات صياغة لما يمكن أن نسميه نظرية فى الرواية يؤكد فيها على العنصر الذاتى فى العملية الابداعية الفنية .

فى هذه المذكرات يرى هاردى أن عمل نسخة آلية طبق الأصل من الواقع ، أو نسخة تقوم على ملاحظة الحقائق المادية فقط ليس من الفن فى شئء فالفن ، كما يقول ، يكمن فى جعل أوجه النقص فى الطبيعة

« أساسا لجمال لم يدرك حتى الآن ، من خلال انارتها بالضوء الذى لم يوجد قط ، على سطحها ، لكنه يرى كامنا فيها من خلال عين الروح » . ولعله يعنى بهذا أن الفنان ينبغى عليه أن يبحث عن الواقع الأعرق خلف المظهر المجرى . وهو فى نفس الوقت يوحى بأن الجمال فى الفن ينبع من نوعية عقل الكاتب وبحثه عن الحقيقة بواسطة الخيال . فجمال منظر ما لا يكمن فى المنظر فى حد ذاته ، ولكن فى عقل المدرك ، أو كما يقول : « إن الجمال الذى يضيفه الكاتب على الموضوع ليس « جمال المظهر » بل ، جمال تداعى المعانى ؟ . ومن هنا كانت قدرة الفنان على أن يرى الجمال فى القبح ، ولهذا تصبح الواقعية لديه ، عادة تصوير الواقع « الذى يتحقق من خلال النفاذ فى قلب الشيء » ومن خلال أعمال الخيال .

هذا الاصرار على ملاحقة الفنان الخيالية للحقيقة ، ونظريته الذاتية التى تميزه يؤدى بهاردى الى تأكيد عنصر الاختيار كقاعدة فنية . فالفنان كما يقول : « يراقب ذلك النموذج من بين أشياء عامة الذى تحركه خاصيته نحو ملاحظته ، ويصف ذلك وحده » . وفى ملاحظة أخرى يقول إن الفن يكمن فى إبراز « الملامح التى توضح أسلوب الكاتب الخاص به فى النظر الى الأشياء » . ولذلك يرى أن المدرسة الانطباعية ملائمة لطبيعته ، ويتفق مع المبدأ القائل بأن « ما يصل اليك من منظر ماهو الملمح الذى تمسك به ، أو ، بعبارة أخرى ، ما يروق لعينك وقلبك على الأخص وسط كثير من الأشياء لا تروق لك بهذا الشكل ، والتى تغفل بالتالى تسجيله » .

نظرية هاردى فى الفن ، إذن ، تؤكد على عناصر معينة نجد المعادل لها فى النظريات التى سادت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . فهو يقر بأن غاية الفن توصيل احساس بالواقع . وينبغى على الكاتب ، للوصول الى تحقيق هذه الغاية أن ينقب عن حقائق الحياة . وهذه الحقائق لا توجد فى التفصيلات السطحية للتجربة ، ولكن يمكن الوصول اليها فقط من خلال حرية خيال الفنان . وعند التوسع فى تصويرها ينبغى على الكاتب أن يختار ، أو ، بعبارة أخرى ، أن يؤكد فقط العنصر الأكثر سيادة فى التجربة ، أو ذلك الجانب من التجربة الذى يروق لخاصيته العقلية ، وبالتالي أن يستبعد السمات التى ليس لها صلة بموضوعه أو فكرته ، انه باختصار يؤكد العنصر الذاتى المنفرد فى التجربة الفنية .

ولهذا فليس من الغريب أن يتهم الطبيعية فى الفن بأنها تفتقر الى الاختيار والخيال . وفى مقاله « علم الرواية » يسلم للطليعيين بأن هناك

بعض العلم الذى يكمن فى الفن • وهو لا يعنى بذلك اللغة العلمية الاصطلاحية السائدة فى عصره ، ولكن التفاعل بين الطبيعة البشرية والظروف المحيطة وهنا ، كما يقل ، تنتهى العلاقة بين الرواية الخيالية وبين العلم فلما كانت الرواية فنا وليست علما ، فلا ينبغي لها أن تتطابق مع عمليات الملاحظة العلمية وجدولة الأفعال ، ولا أن تكون نسخة طبق الأصل من الواقع • ولابد للفنان أن يكون انتقائيا حتى يكون « أكثر صدقا من الحقيقة » ولذلك كان اتهامه الطبيعية بأنها « زيف مقطوع من ثمار الملاحظة الشديدة الدقة » •

وفى خطاب الى صديق له يعبر هاردى عن استيائه من تركيز الطبيعيين على حقائق الحياة المادية الذى يعميهم عن الحقائق الروحية ، فيقول :

تخطئين فى افتراضك أننى معجب بزولا • فهذا بالتحديد مالا أفعله • اننى أرى أنه ليس فنانا وماديا للغاية • وأشعر بأنه لا ينبغي تناول الجانب الحيوانى من الطبيعة البشرية مطلقا الا بصفتة مغايرا لجانبها الروحى •

وليس هذا القول الا اعادة صياغة لرأيه بأن عين الفنان الطبيعى انما تلتقط كل ما هو سطحى وخارجى ، وليس « الحقيقة الحقيقية » وهو نفس الرأى الذى دونه فى مذكراته فى قوله أن الفنان يلاحق بخياله الحقائق الروحية • وهو رأى يتفق مع ما كان سائدا فى عصره من التأكيد على ذاتية الفن •

وقد توحى هذه النظرية بأن هاردى كان أكثر ميلا الى الرومانسية ، خاصة حين نقرأ ما دونه فى إحدى مذكراته من أن :

الرومانسية سوف تبقى فى الطبيعة البشرية طالما وجدت الطبيعة البشرية ذاتها • لكن النقطة الأساسية (فى الأدب الخيالى) هو أن نتبنى ذلك الشكل من الرومانسية الذى يتفق مع مزاج العصر •

وقد كان مزاج العصر لا يتفق مع واقعية شانفليرى المهلهلة ولا مع طبيعية زولا • كان مزاجا أميل الى واقعية فلوبير الخيالية ، ومع حرص فلوبير على تطوير الحكاية القصصية ليصل بالرواية الى مستوى الفن من خلال استخدام الكلمة الدقيق الذى يعبر عن أدق المعانى ومن خلال البناء الفنى المحكم الذى يعبر عن رؤيا الفنان • ولعل الواقعية الخيالية

كانت تعنى فى المقام الأول استخدام التفاصيل الدقيقة من الحياة التى تشع دلالة وتبرز الرؤيا التى يحاول الكاتب نقلها الى القارئ . ومن اللافت للنظر أن ما يقوله فلوبيير من أنه ليس هناك موضوع جميل وموضوع قبيح ، بل أن الجمال ينبع من رؤيا الفنان وما يضيفه على مادته من خيال وتأمل ، ينعكس فيما يقوله هاردى فى هذا الصدد . هذه الصلة بين فلوبيير وهاردى هى التى دعت ناقدنا متزمتا أن يعقد صلة ، فى مقال ظهر فى عام ١٨٧٨ ، بين رواية هاردى وعودة المواطن وبين مدام بوفارى ، يقوله عن يوستيسيا قاي ومدام بوفارى :

لكن المرء لا يمكنه الا أن يرى أن الشخصين اللذين نتكلم عنهما « يوستيسيا ووايلديف » لا يعرفان سوى قانون ارضاء عاطفتها المشبوبة ، على الرغم من أن هذا لا يصل الى حد وضع الكتاب ضمن الكتب الممنوعة فى البيوت المحترمة . ومن الواضح فى نفس الوقت أن يوستيسيا قاي تنتمى أساسا الى الرتبة التى تقف مدام بوفارى نمطا لها ، ومن المستحيل ألا نأسف أن السيد هاردى قد أهدر طاقاته من أجل اعطاء ما هو فى نهاية الأمر رؤية ناقصة ومضللة لحد ما لها ، حيث أن هذا نمط لن يسمح الرأى الانجليزى العام لمكاتب روائى أن يصوره تصويرا كاملا .

وإذا كانت الواقعية الخيالية تعنى فى نهاية الأمر الجمع بين الواقع والخيال ، فإن هذا الأسلوب الفنى يتكافأ مع الموضوع الذى يصور الصراع بين النزعات الانسانية الطبيعية وبين المتطلبات الاجتماعية . هذا الصراع يأخذ شكلا حادا بعد أن يعتدى اليك دربرفيل على تس . ففكرة الرواية الأساسية تقوم على احتجاج ضد الصدع الذى « كان سيفصل شخصية بطلتنا فيما بعد عن ذاتها السابقة » ، ضد « مزق العرف » ، أو « الأشباح الأخلاقية المخيفة » التى تحاول تنظيم دوافع الفرد الطبيعية . هذه المزق والأشباح متنافرة مع قوى الحياة الأولية . ويبرز هذا التنافر حين تجد تس نفسها وسط الطبيعة بعد أن غرر بها ، فتتظر الى نفسها على أنها :

صورة لللاثم تتطفل على ملاذ البراءة . لكنها كانت طول الوقت تعمل تمييزا حيث لم يكن هناك أى فرق . ففى حين كانت تشعر بالتنافر كانت متناغمة تماما . فقد أجبرت على أن تخرق قانونا اجتماعيا متعارفا عليه ، لا قانونا معروفا فى تلك البيئة التى كانت تظن نفسها شيئا شاذا فيها .

ان الفقرة تسقط على الطبيعة الخارجية حالة مزاجية ، انما تظهر
انها لا وجود لها الا فى الذات الاجتماعية .

والرواية تصور تفاهة القانون الاجتماعية حين يثور « حزن جديد »
يتوازن مع أحزانها الأخلاقية فى « الجانب الطبيعى منها الذى لم يكن يعرف
قانونا اجتماعيا » . ان طفل تس يرقد فى النزع الأخير . وفى لحظة رعبها
لا يتكلم بداخلها سوى الطبيعة التى لا تعترف بأى قانون اجتماعى .
« نسيت الأم الطفلة اساءة الطفل ضد المجتمع بمجيئه الى العالم . »
ومفزى الموقف هو أن الطرد الاجتماعى والقانونى الذى يرمز اليه الطفل
يتضاءل أمام الزمن الخالد والكون والوجود الانسانى . القوانين
الاجتماعية الزائلة توضع فى مقابل الحقائق الأزلية ، وبالتالي تتعزى .

الرواية بهذا تعرض قوتين متعارضتين : الأفكار والتعصبات
الاجتماعية من ناحية ، والميول الطبيعية من ناحية أخرى . ويؤكد الصدع
بينهما ذاته فى العالم الداخلى والعالم الخارجى . وتجسد تس فى ذاتها ،
شبابها شدان أنجيل كلير ، هذا التناقض . والقصة تصور تصويرا دراميا
انكارهما للمقيم الاجتماعية المتعارف عليها ، وتبنيهما لطريقة طبيعية فى
الحياة كل منهما يبدأ مسيرته ملتصقا بالتصاقا صارما بالمفاهيم الأخلاقية
التقليدية ، وينتهى برفضها .

ويتجلى الصدع فى نفس تس فى تأرجحها بين الضمير والحب .
فعندما تلتقى بأينجيل كلير فى مزرعة الألبان التى تعمل بها ويقعان فى
الحب فأنها تسقط فريسة بين عاملين عندما يؤرقها عيب
« خطيئتها » فأنها تميل الى رفض عرضه فى الزواج ، وعندما يتمكن منها
الحب فأنها تتمنى أن تقبل عرضه . « كان كل نفس يتردد فى صدرها ،
كل موجة فى دمها ، كل نبض يغرد فى أذنيها ، صوتا يتحد مع الطبيعة
متمردا على شكها فى أخلاقية هذا » . فهى صريعة هذا التناقض بداخلها
بين حيرتها الأخلاقية ، « القواعد الاجتماعية » ، وصوت الطبيعة « الغريزة
القاهرة نحو ابتهاج الذات » .

وفى معارضته لكل ماهو طبيعى ضد كل ماهو اجتماعى ، يرفع هاردى
من شأن الواحد ليعزى الآخر . فعندما يعلم كلير بسرها يرفض الزواج
منها ، فتلومة قائلة : « كنت أظن ، يا أينجيل ، أنك كنت تحبنى ، أنا ،
نفسى ذاتها ! فإذا كنت أنا من تحب حقيقة ، فكيف يمكن أن تنظر وتتكلم

هكذا ؟ هذا يخيفنى ! فبعد أن بدأت أحبك ، فاننى أحبك الى الأبد - فى كل التغيرات ، فى كل المخازى ، لأنك أنت نفسك ٠٠٠ » . الموازين تبدو مثقلة بشكل غير متكافئ . ان « النفس » ، الجانب الانسانى من الأمر ، يسمو فوق المعارف الزائفة . وعندما تعانى تس ازدرأ كلير لها وقسوته فانها تدرك ورطتها و « قانون المجتمع التعسفى الذى لم يكن له أساس فى الطبيعة » . هنا تكمن « طهارة » تس ، فى طبيعية دوافعها التى ينكرها القانون الاجتماعى . ويبرز هاردى هذه النقطة فى دفاعه عن الرواية ضد أولئك الذين « يكشفون عن عدم قدرتهم على ربط فكرة الصفة التى وردت فى العنوان الفرعى للرواية « قصة امرأة نقية » ، مع أى فكرة أخرى سوى المعنى الزائف المشتق منها الذى لصق بها مما أملتة الحضارة . انهم يجهلون معنى الكلمة فى الطبيعة » .

ان اينجيل كلير يصل الى مثل هذا الادراك . فهو يمثل فى أول الأمر « معيار الحكم التقليدى » ، وهو السبب فى تعاسة تس . المفارقة الساخرة فى موقفه هى أنه يستطيع أن يهاجم التمييز الطبقي ، وأن ينحاز لصصف الطبقة العاملة ، لكنه يفتقر الى الأمانة الفكرية التى تمكنه من مناقشة القيم الطبقية ان نظريته فى الصلاح والطيبة تجسد اعلاء الطبقة الوسطى لمثل الحق والأمانة والصدق والطهارة . استعباده العادة والعرف له لا يمكنه من التعرف على الطيبة والصدق والنقاء فى تس .

لكنه حين يهاجر الى البرازيل وتحركه مشاهد المعاناة والتعاسة والموت ، يصل الى ادراك مشككة تس ، وتنضو عنه تعصباته الأخلاقية مكملًا بهذا مسار تحرير نفسه من القيم الاجتماعية والأخلاقية . « فبعد أن كان قد رفض نظم التصوف القديمة ، بدأ الآن يرفض التقييمات القديمة للأخلاقيات » . ويبدأ فى رؤية القيمة الانسانية فى الأهداف والدوافع لا فى الانجازات ويضع الادراك حدا لتناقضاته بين ما هو اجتماعى وما هو طبيعى .

اندفعت تناقضاته بداخله فيضا . كان يعلى من شأن الوثنية الهيلينية على حساب المسيحية ، ومع ذلك لم يكن أى استسلام غير شرعى فى تلك الحضارة يدعو الى ازدرأ أكيد . من المؤكد ان أنه كان يمكنه أن ينظر الى التقزز من حالة مسها بشر على أنه الأقل مدعاة للتصحيح حين تكون النتيجة راجعة الى الغدر . داخله وخز الضمير .

ويأتى الإدراك متأخرا حين يحتل تس اليك ، أصل البلاء ، وتصل الى
حبلى المشنقة •

وقد يبدو هاردى فى كل هذا رومانسيا مفرطا فى الرومانسية ، بل قد
تبدو أحكامه شطحات بعيدة كل البعد عن الواقع • ولكن لايد أن نتذكر
دائما ، ونحن نقرأ الرواية ، أن مأساة تس تنبع أساسا من أرض الواقع ،
من احساسها كفتاة قروية ساذجة بمسئوليتها نحر تربية اخوتها واخواتها
الصغار التسعة وأمها المنكية دائما على طست الغسيل وأبيها العجوز الهالك
الذى لم يعد ينفع لشيء ، ونحو توفير سبل الحياة لهم • من هنا تنبع
مشكلة حياتها • هذا هو الأساس الواقعى الذى تقوم عليه مأساة تس •
« كن كل يوم يلقى على عاتقها مزيدا من أعباء الأسرة ، وأن تس كان
عليها أن تكون ممثلة آل داربيفيليد فى قصر دربرفيل كأمير حتى » •
ويستغل اليك دربرفيل نقطة الضعف هذه بعد أن يغرر بها وبعد أن يهجرها
اينجيل وبعد أن تلاقى الأمرين فى الحياة • انه يحاول استعادتها بأن يلقى
اليها وعودا بحياة مريحة رغدة « ••• لك ولوالديك واخواتك ••• » هو
يعزف على وتر يعرف أنه يمسه فى نقطة ضعف ، واستجابتها لهذا الاغراء
استجابة تميزها :

« لا تذكر اخوتى واخواتى — لا تجعلنى أنهار تماما • اذا كنت
تريد مساعدتهم — والله يعلم أنهم بحاجة اليها — فافعل ذلك دون أن
تخبرنى ••• » •

ويعود هو دائما الى نفس النقطة • وهى تستجيب بشكل نمطى لأمراة
فى مثل ورطتها • « ارتجف قلب تس — كان يمسه فى مكان ضعيف •
كان قد ضمن قلقها الأساسى • فمنذ عودتها الى البيت كان قلبها قد راح
لأولئك الأطفال بعاطفة مشبوبة » و « سقوط القطرات المستمر يبلى حجرا —
بل أكثر من هذا ، ماسه » • فبعد أن تطرد الأسرة من كوخها ، وتجد تس
نفسها عاجزة ، يغريها اليك بخطة أخرى ، أن يضع الأم فى مزرعة دواجن
وأن يرسل الصغار الى المدرسة • عندئذ تظهر النبوة المستكينة الأولى
فى كلماتها : « وكيف لى أن أعرف أنك ستفعل كل هذا ؟ وقد تتغير آراؤك
— وعندئذ — سنكون — ستكون أمى — بالماوى مرة ثانية • » التضحية التى
تقوم بها ، الثمن الفادح الذى تدفعه ، ليس سببه ذاتها ، بل من أصل
« الصغار » •

وإذا كان هذا هو الخط الشخصى الواقعى للحدث ، فهناك أيضا الخط الاجتماعى العام حين تعمل تس أجيرة فى أرض مزارع قبل أن تلتقى مرة ثانية بآليك دربرفيل . فوسط كل معاناتها على الأرض والمطر ينفذ فيها كأنه شظايا زجاج ، والصقيع يقرض أصابعها ، والرطوبة والبرد يجمدان مقلتيها ، ويتغلغلان فى عظامها ، يأتى تسلط صاحب عمل جائر ينبض جوره فى كلماته « سوف نرى من هو السيد هنا » . ووسط القسوة والظلم وانعدام الانسانية عليها أن تعمل مثل أمة لأنها إذا لم تعمل فلن يدفع له أجر . « أنها تقوم هنا مثلا على انحطاط قدر العمال ، على « كوخهم وتشوشهم من أجل لقمة العيش يوما بيوم . هكذا يمتزج الواقع المرير بالرومانسية فى عالم توماس هاردى الواقعى والروائى .

هذا المزيج يتضح كل الوضوح فى الصور الفنية التى تعكس حقائق الحياة الأساسية : الحياة والموت . صور الحياة ترتبط دائما بالدوافع الطبيعية لفرد ، ونوازع القلب ، فى حين أن صور الموت تأتى تصويرا للقيم الاجتماعية والأخلاقية التى يصطدم بها الفرد . ومن خلال تجسيد العناصر التى تهب الحياة فى الطبيعة ، والعناصر التى تحترم الحياة فى المجتمع ، لا تمثل الصورة الفنية مجرد أحكام هاردى الأخلاقية ، لكنها تدل أيضا على الطبيعة الأخلاقية لخياله .

فى دراسته لهاردى يقول بيير ديكزديى عن تس سايلى آل دربرفيل وجود المغفور .

فى كل من هاتين الحالتين ، كما هو الأمر فى الأغلب الحالات مع هاردى ، فإن العواطف المشبوبة التى يثيرها الحب تختبر فى منظر يختار عن عمد لقربه من الطبيعة وهكذا تحد ظروفها تضمن لها كل توحيد العاطفة البدائية الجوهرية ، عارية من طلاء الكياسة والعرف .

ولا بد لنا أن نسارع هنا بأن نقول أن استخدام هاردى للطبيعة ليس آليا لهذا الحد على الإطلاق كما يبدو من كلمات ديكزديى . فليست وسيلة نسج ميول الشخصيات المتعارضة فى روايات هاردى أمرا نادرا ، لا لمجرد إبراز الصلة بين الاثنين ، ولكن أيضا لتجسيد دوافع الشخصيات ، وهكذا تكتسب هذه الدوافع لا مجرد البدائية ولكن التجسيد . ويلاحظ و . ه . جاردنر هذه الصفة فى روايات هاردى حين يقول :

ان هاردى فوق كل الروائيين الذين أعرفهم ، لديه القدرة البارزة على اصفاء القضايا الروحية التى تجرى فى عقل الانسان على شكل الطبيعة الخارجية

ولهذا يبدو الاتصال بالطبيعة ، ضد القيم الاجتماعية والأخلاقية التى تحطم الروح ، مانحة للحياة ، ضحية ونقية ، الطبيعة الحيوانية والنباتية توحى بهذا . ولهذا فان تس تميز على أنها واحدة من « اللاتى تنبض الحياة سريعة ودافئة تحت صدرهن » . وحين تعود من مزرعة إليك دربرفيل فى تانتريدج الى المنحدرات حين موطن أسرتها ، فان العمال الزراعيين والبيئة المحيطة بهم يوصفون على أنهم : « يكونون كائنا حيا كل أجزائه تتداخل فى أحدها الآخر بتناغم وابتهاج » . وعندما تذهب تس الى مزرعة الألبان فى تالبوتثيز فى الربيع ، حين « كان توابث النبات يكاد يسمع فى البرعم ، حرك كوامنها كما يحرك الحيوانات البرية » . وتتساءل عما ينتظرها ، « وتصعد فيها روح ما آليا مثلما يصعد النسغ فى الأغصان البضة » . هنا تلتقى تس بحب اينجيل كليير .

وفى تالبوتثيز « كانت مياه نهر قروم صافية مثل نهر الحياة » . ان روح تس نتواثب مع ما يحيط بها . حليبها للأبقار يصلها بالحياة الجثمانية هنا نراها وقد مالت بخدها على جسم البقرة ، والحليب ينبثق من قبضتيها فى الدلو ، ونسمع هدير نفثات الحليب . تتصل تس بالطبيعة وقد تعرت من كل الافكار الاجتماعية الزائفة . وهنا نجد اينجيل كليير وقد انفصل عن اعتبارات الرتبة الاجتماعية والمال ، ويتعرف تعرفا حميما على «ظواهر لم يكن يعرفها من قبل الا بشكل مبهم » .

ويوحى وصف حياة تس فى مزرعة الألبان بالاتحاد بالطبيعة مرة بعد أخرى ، فالخصوبة تنبعث فى وصف « العشب الملىء بالعصير » و « الحشائش المزدهرة » و « وعرة النماء » . وعند الفجر « كان الضوء الطيفى ، النصف مركب ، المائى الذى يسود المرعى ، يعطيها الانطباع بالعزلة ، كما لو كانا آدم وحواء » . والحقيقة أن هاردى يعنى أن تكون الطبيعة والقلب البشرى متناغمين فى تالبوتثيز . فعواطف العاشقين المشبوبة يثيرها « اندفاع العصائر » و « هسهسة الخصب » وفى « محاولة الطبيعة من جانبها أن تكون ندا لخال القلوب فى مزرعة تالبوتثيز للألبان » يندمج توهج العواطف المشبوبة مع التوهج الخارجى .

لكن صور الموت تلتقى دائما مع القيم الاجتماعية . ففي طريقها الى مزرعة فلينتكوم آش ، التي تشهد استغلالها والانحطاط بقيمتها الانسانية تلتقى تس بالخجل المجروح ، ضحية هدف الانسان في تحطيم الحياة . وفي المزرعة تتناقض الصور التي توحى بالدمار مع الصور التي توحى بالحياة في تاليدوثيز .

هنا كان الهواء جافا وباردا ، وكانت الطرقات التي تعبرها العربات التي تجرها الجياد تصبح بيضاء مغبرة خلال بضع ساعات بعد المطر . كانت هناك بضع أشجار ، أو لاشيء ، وتلك الأشجار التي كان يمكن أن تنمو وسط السياجات قد تناثرت بلا رحمة مع أشدها حيوية بواسطة المزارعين المستأجرين ، أعداء الشجرة والشجيرة والأجمة الطبيعيين » .

« الأعداء الطبيعيون » تحمل دلالة . فالعداء للحياة يتأكد في وصف الأرض والسماء . وهو تعليق فيه ما يكفي على القوى الاجتماعية والأخلاقية التي تكافح تس ضدها .

في تصوره لطبيعة الفن ، ومعارضته للعالم الداخلي ، للطبيعة والمجتمع ، وفي رؤيته لحقائق الحياة الأساسية والزائلة ، وفي اختياره لشخصياته والمواقف التي تمر بها وصراعاتها الداخلية بين الواقع ودوافعها الذاتية ، بل حتى في الصور الفنية التي تجسد هذا التضاد بين العقل ، موطن كل القيم التي يرسبها المجتمع في أعماق الانسان ، وبين النزعة الدفينة في كل واحد منا لأن يستمتع بالحياة ويبتهج بها ، كان هاردي واحدا من أبعد الزوائيين الواقعيين الرومانسيين .

(د) لورد جيم

ليس هناك من شك أن جوزيف كونراد استمد مادة روايته لورد جيم ، شأفها في هذا شأن كل رواياته ، من خبرته بحياة البحر والبحارة وبالأماكن الغريبة التي ارتحل بينها في المحيط الهندي ، وبالناس الذين التقى بهم . ولقد أشار بعض النقاد الى نماذج متنوعة كأساس لشخصية جيم في هذه الرواية . فيشير جورج جان أوبري الى جيم لينجارد ، وهو تاجر أبيض عرق في الشرق باسم « لورد جيم » على أنه الشخصية الأصلية التي رسم كونراد صورة بطل روايته على شاكلته ، في الاسم والشكل الجثمانى .

فقط • ويصف روبرت كوهن هذه الشخصية الأصلية على « أنه شخص محتمل ينبض بالحياة » • لكنه يضيف ، كنموذج ممكن ، شخصية أوجستين بود مور ويليامز ، الضابط الأول في الباخرة جدة ، الذى تتطابق شخصيته وتاريخه الخلقى مع صفات جيم فى رواية كونراد • وكونراد نفسه يؤكد لقرائه فى مقدمة لاحدى الطبعات المتأخرة للرواية أن جيم لم يكن من نسج خياله :

ف ذات صباح مشمس فى البيئة المألوفة فى أحد شوارع الشرق ، رأيت شكله وهو يمر بالقرب منى - متوسلا - ذا مغزى - مبهما - صامتا تماما - كما يجب أن تكون الأمور • وكان على ، بكل قدرتى على التعاطف ، أن أجد الكلمات الملائمة لعناء • فقد كان « واحدا منا » •

وسواء كان النموذج الذى صاغ منه كونراد الشخصية الرئيسية فى روايته هو واحد من هؤلاء أو آخر ، فإننا نفترض أن من الممارسة الشائعة بين الروائيين أن يدمج الروائى فى شخصية واحدة صفات جمعها من مصادر متنوعة • لكن تشكيل هذه الشخصية يتضمن ، حسب كلمات كونراد ، تعاطفا وبحثا خاليا عن معنى كامن فيها • أن استجابة كونراد العاطفية ، وتحليق خياله ، واهتماماته الخلقية والجمالية لها أساس فى قلب الواقع •

ويقال عن القصة نفسها أنها كانت « مبنية على كارثة بحرية حقيقية كانت قد حدثت فى عام ١٨٨٠ » • وهذه بالطبع إشارة الى كارثة الباخرة جدة التى ذكرت قبلا • ولكن من المثير أن نلاحظ أن ناقدا مثل الوبز ثاب هيبى يتعجب لماذا كتب كونراد الفصلين الأولين من لورد جيم فى دفتر عادى كانت جدته قد قدمته هدية الى زوجها فى عام ١٨١٩ • وربما كان التاريخ موحيا • فيحتمل أنه أعاد الى ذاكرة كونراد كارثة الباخرة ميديوزا (١٨١٨) التى أرسلت أول شرارة رومانسية فى لوحة جيريكو طوف الميديوزا (١٨١٩) • وتصف سارة نيوماير الكارثة الأخيرة كما يلى :

كانت الميديوزا قد غرقت بالقرب من الساحل الأفريقى ، وهجرها الضباط فى قارب نجاة ، تاركين البحارة الذين كان عددهم يربو على المائة لكى يحتشدوا على طوف • وكان الضباط قد سحبوا الطوف عدة أيام ، ثم أطلقوه ليتلاقفه الموج • وبعد أسابيع ، عندما

كان معظم البحارة قد ماتوا من العطش والجنون ، أبصرت باخرة مارة الطوف وسحبته الى الميناء وعليه خمسة عشر فقط من الأحياء •

وهذا الافتراض ليس الا احتمالا يؤيده التاريخ ١٨١٩ • وسواء كانت كارثة جدة أو كارثة الميديوزا هي التي ألهمت خيال كونراد ، ووفرت له المادة التي يعمل حولها ، تبقى حقيقة أن هناك أساسا صلبا من الواقع في قلب لورد جيم •

ولعل هذه الثنائية تفسر لنا الآراء المتضاربة التي عبر عنها النقد في تناوله لقن كونراد • ففي أحد العروض النقدية المبكرة للرواية يؤكد و • ل • كورتني « واقعية كونراد التي لا نفل » • بينما ينظر آخر الى الرواية نظرة مغايرة لهذا ، فيقول :

ان مادة كونراد منفصلة عن « الواقع » لدرجة أنها لا ترضى القسم الأعظم والمؤثر من القراء الذين يحبون رواياتهم متبلة بإشارات الى موضوعات الساعة ، أو الشخصيات السياسية ، أو الأمور الدنيوية التي تجرى في حى ماى فير • أن بتدول الساعة يتأرجح الآن بعيدا عن الأحياء الفقيرة في اتجاه المناظر الداخلية الفاخرة •

ويشير نفس الناقد الى بروز شخصية « المتوحش النبيل » في رواية لورد جيم • ويحاول ناقد ثلث أن يعقد صلة بين كونراد وبين نوفاليس ، نبي الرومانسية ، بقوله :

ان الفكرة العامة التي تبحثها لورد جيم يوحى بها الاستشهاد التالى من نوفاليس : « من المؤكد أن عقيدتى تكتسب الى حد لانهاى ، في نفس اللحظة التي يؤمن بها شخص آخر ؟ • • وكلمات نوفاليس تعبر عنها الرواية بهذا الأسلوب :

اننا نؤمن في أعماق قلوبنا من أجل خلاصنا بمن يحيط بنا من الرجال ، وبالمناظر التي تملأ عيوننا ، وبالأصوات التي تملأ آذاننا ، وبالهواء الذي يملأ رئاتنا •

ومثل هذه الآراء المتعارضة هي ما جعلت كونراد يقول في أحد خطابه الى سير سيدنى كولفين في عام ١٩١٧ :

لقد أطلقوا على أننى كاتب عن البحر ، عن المناطق الاستوائية ، وقالوا عنى أننى كاتب وصفى ، وكاتب رومانسى ، وكاتب واقعى ايضا •

ولكن الحقيقة أن شغلى الشاغل كان القيمة « المثالية » للأشياء . هذا ولا شئ سواه . .

ومع ذلك ، وعلى الرغم من اعترافه بأنه مشغول بالقيمة « المثالية » للأشياء ، إلا أنه يقرر فى مقدمته « زلجى الترجس » أن فن الروائى ينبغى أن يخاطب الجانب التلقائى والحدسى فى القارئ ، فى نفس الوقت الذى يراعى الموضوعية والتناول الواقعى .

ويميل النقد الحديث الى تأكيد الجانبين الرومانسى والواقعى فى رواياته . فيرى ايرفينج هاو أن رومانسية كونراد تتألف من « حبه لكل ماهو مسرحى . وهذا يعنى فى حالته عادة الاهتمام بالأماكن النائية الغريبة » . ويلتمسها بول وست فى محاولة كونراد استكشاف « المنطقة الميتافيزيقية ، التى هى مظلمة لأنها بالصدفة اسقاط للظلمة الداخلية التى لا يستطيع مارلو (القصاص فى الرواية) أن يسبر غورها ، وامتدادها ويبحث جوسلين بيتز عن رومانسية كونراد فى اهتمام الروائى بالحالات النفسية الذاتية . ومع ذلك فإن نفس النقاد يتكلمون فى الوقت ذاته عن موضوعية كونراد وانفصاله عن موضوعه . ومايعنونه بالضبط هو أن !لضمون الرومانسى فى لورد جيم إنما يحكمه طريقة عرض الموضوع بشكل واقعى . ولكن عندما نفحص الرواية فحصا دقيقا يبدو الأمر شيئا غير هذا .

فحين نتناول لورد جيم يجدر بنا أن نتذكر أن كونراد يعالج فى هذه الرواية انطباعاته عن أشياء . ولا نعنى بهذا نوعية الانطباعات التى يعينها ج . م . ستيفورات حين يشير الى قدرة كونراد « على الخلق بأن يصيغ الانطباعات الفورية لحواسه » لأن مارلو يحاول طوال الوقت أن يفسر لنا : « التأثير الفورى للانطباعات البصرية » ، أن يقص علينا « انطباعاته المتزنة عن شباب ما » ، أو على وجه الدقة « رؤى للحقيقة البعيدة المنال ترى بشكل معتم » . وحتى نهاية الرواية يظل جيم ، وربما القضية التى نطرحها الرواية كلها كما يرى البعض ، يرواغنا « فى بؤرة لغز هائل » . واستجابة مارلو لهذا الشاب وللمعضلة الانسانية التى تتضمنها قصته ، استجابة تلقائية دافئة . أنه يلمس صدق جيم ، وحقيقة القوى المبهمة التى تعمل بداخله ، لكنه لا يستطيع أن يركز الانطباع على المستوى العقلى . فبالنسبة له :

كان جيم يخاطب كل الجوانب مرة واحدة — الجانب الذى

يواجه ضوء النهار بشكل دائم ، وذلك الجانب الذى يحيا متلصصا
فى ظلام دائم ، مثل الوجه الآخر للقمر ، بينما يسقط ضوء رمادى
مخيف أحيانا على الحافة .

ان الصورة هنا حافلة بالمعنى ، لا فى حدود أنها تحاول أن توصل
انطبعا بالشخصية فقط ، ولكن أيضا فى حدود استعمال كوندرا للضوء
والظلمة والظل الذى يقع بينهما لى يوحى بانطباع عابر بشخصية جيم .
وتذكرنا هذه الصورة بلوحات التأثيريين المبكرين التى كانت تعارض
الضوء والظل بالخط المبهم المهتز .

وفى وصف المنظر الداخلى لحجرة المكتب التى تخص ستاين يحدث
تنويع على هذه الصورة الفنية لشطرى القمر ، حين يقول مارلو الذى
يروى علينا القصة :

كان ركن واحد فقط من الحجرة الفسيحة ، وهو الركن الذى
كان به المكتب ، مضاء باضاءة شديدة بواسطة مصباح للقراءة عليه
ظلة ، وكان باقى الشقة المترامية يذوب فى الظلمة التى لا شكل
لها مثل كهف . . .

وتكتسب مساحتها الضوء والظلمة المتعارضتان قوة الرمز . فهما
يرمزان الى القوتين اللتين تتصارعان داخل الانسان الذى تتحكم فيه قوتنا
الخير والشر معا ، أو كما يقول ستاين ، الذى تتحكم فيه رغبته فى أن
يكون قديسا وأن يكون شيطانا فى آن واحد .

وفى محاولته أن يكتشف طبيعة جيم ، وأن يسبر غور المناطق المعتمة
فى روحه ، والمناطق السامية فيه ، يمر ستاين :

من دائرة ضوء المصباح المتوهج الى دائرة الضوء الأكثر
خفوتا ، الى الظلمة غير المحددة . وكان لذلك تأثير غريب كما لو
كانت تلك الخطوات القليلة قد حملته خارج العالم الحسوس
المضطرب . وكانت قامته الطويلة تروم ، وكأنما سلبت مادتها ، بلا
صوت فوق الأشياء غير المنظورة بحركات منحنية غير محددة . ولم
يعد صوته ، وأنا أسمع فى ذلك البعد حيث كان من الممكن أن أراه
مشغولا بشكل غامض باهتمامات مجردة ، حاسما ، بل بدا كما لو
كان يدور ضمنخما رزينا - وقد اكسبته المسافة نعومة .

ان مارلو فى الواقع ، ليس مهتما بحركات ستاين ، بقدر ما هو مهتم بتأثيرها . وهى متأثر بنغمة الثقة التى ترن فى صوته حين يكون فى دائرة الضوء ، وبانعدام هذه الثقة عندما يدخل فى المناطق المعتمدة حيث يفقد حتى حجمه المادى . وخيال مارلو يجاهد ليصل الى معنى خبىء يراوغه ، ويتركه قابضا على مجرد انطباعات غامضة عن القوى المظلمة التى تحيط بدائرة الضوء تهدد بالانقراض عليها ، تماما مثلما انقضت القوى المظلمة داخل جيم فى لحظة حرجة من حياته لكى تلتهم ذلك الجزء منه « الذى يستدير بشكل دائم نحو ضوء النهار » .

هذا التداخل بين الظلمة والضوء هو ، فى الحقيقة ، أمر محورى فى الرواية . هو جزء لا يتجزأ من تسور كونراك لموضوعه ، ومن أسلوبه فى التعبير عنه . وهو يعود إليه مرة ثانية فى وصفه لباتيوزان ، حيث يجد جيم ملاذا له بعيدا عن أعين الناس . لكنه هنا يضيف إليه بعض اللون . فعلى ساحل باتيوزان الذى يواجه المحيط الذى يغلفه الضباب :

حيث ترى المدقات الحمراء مثل شلالات من الصدا تمتد تحت أوراق الشجيرات الخضراء الداكنة والنباتات الزاحفة التى تكسو المنحدرات الصخرية المنخفضة . وتتسع السهول التى تكثرت بها المستنقعات عند مصاب الأنهار ، ويتكشف منظر القمم الزرقاء المديبة فيما وراء الغابات المترامية . وعلى مقربة منها تبرز سلسلة من الجزر ، أشكالا مظلمة متداعية ، فى غبشة ضوء الشمس الخالد أشبه ببقايا حائط صدعه البحر .

ان الوصف هنا حى ، لكنه ليس وصفا فوتوغرافيا . وحيويته تنبثق من النغمة العاطفية المرمقة التى تلمسها فى شلالات الصدا المتدفقة ، فى الاشكال المظلمة المتداعية ، وفى غبشة ضوء الشمس . وهناك ، فوق هذا ، ألوان الحمرة ، والخضرة الداكنة ، والزرق ، التى تضيف على الصورة ألوانا ثرية . والمحيط الذى يغلفه الضباب ، وغبشة ضوء الشمس تنقل إلينا الانطباع بحدود الأشياء السديمية المهتزة . ومثل هذا الأسلوب هو ، فى الواقع ، أسلوب انطباعى يتمشى مع الاتجاه العام لرواية تحاول أن تقبض على الانطباع الذى يخلقه الغموض الذى يحيط بشخصية وبقضية .

ونفس الشيء يمكن أن نقوله عن وصف :

امتداد الغابات الهائل ، المعتم تحت ضوء الشمس ، هى تتلوى كالبحر ، ومضات الأنهار المتلوية ، والبقع الرمادية فى القرية .

وهنا وهناك أرض منزوعة الشجر ، مثل جزيرة من الضوء وسط موجات معتمة من قمم الأشجار المتلاحقة • وفوق هذا المنظر الطبيعي الهائل المتلاحق كانت ترقد ظلمة تحتضن الأشياء ، يسقط عليها الضوء كما لو كان يسقط فى هوة • وكأن الأرض تلتهم ضوء الشمس •

ان الموجات المعتمة ، والظلمة التى تحتضن الأشياء ، والأرض التى تلتهم ضوء الشمس تذكرنا باستخدام كونراد للضوء والظل فى إحدى الفقرات التى يحاول فيها لا مجرد أن يقبض على الانطباع الذى يخلقه مشهد قحسب ، ولكن أن يربط بينه وبين الموقف الانسانى الذى يتركز فى شخصية جيم • والصورة هنا للقمر وهو يمضى بعيدا :

فوق الصدع بين التلال مثل روح ترتفع صاعدة من قبر ، يهبط لمعانه ، باردا وشاحبا ، مثل شبح ضوء الشمس الميت • هناك شىء يعلق بالذاكرة فى ضوء القمر ، ان له هدوء الروح الطليقة وشىء مامن غموضها الذى لايمكن ادراكه • انه بالنسبة لضوء الشمس الذى هو ، مهما قلنا ، كل ما نعيش به ، كالصدى بالنسبة للصوت : مضلل ومحير سواء كانت نغمته ساخرة أو حزينة • أنه يسلب كل أشكال المادة — وهى تشكل مجالنا فى نهاية الأمر — من مادتها ، ويضفى واقعا شؤما على الظلال فقط • وقد كانت الظلال حقيقية تماما حولنا ، لكن جيم بجانبى كان يبدو قوى البنية ، كأنما لم يكن بوسع أى شىء — ولا حتى قوة ضوء القمر السحرية — أن يسلبه واقعته فى نظرى ...

ان جملة « انه يسلب كل أشكال المادة • من ماديتها » جملة تحمل الكثير من المعنى ، ولعلها مفتاح لأسلوب كونراد • ان مارلو يسجل هنا لا نسخة فوتوغرافية للواقع ، ولكن الانطباع الذى يخلقه المشهد عليه من خلال تأثير الضوء والظل واللون على شبكية عينيه • وهو ، فى واقع الأمر، مشغول بنوعية التجربة ، بأثرها على حساسيته ، لا بالأشياء كما هى • وهو مشغول بالتأمل لا بشكل الواقع الخارجى • والأسلوب مترابط مع الفكرة التى يحددها رويال روسل فى قوله :

ان وجود الظلام فى الأشياء يذكر كونراد دائما بانعدام مادية الأشياء وبالطبيعة الزائلة لما نقبله على أنه واقع •

ولكن ما ينقذ هذه الفقرة من أن تكون بعيدة عن الواقع ، هو وجود جيم فى بؤرة الطبيعة الزائلة للأشياء ، « قوى البنيان كأنما لم يكن بوسع أى شىء ٠٠ أن يسلبه واقعته عالم كونراد هو ذلك التعارض بين ما هو شاعرى وما هو واقعى ٠ فكما يحدث فى صورة شطرى القمر والضوء الرمادى الشاحب الذى يسقط على الحافة ، أو فى صورة دائرة الضوء التى تحيط بها الظلال المعتمدة مع دائرة الضوء الشاحب فيما بينهما كذلك نجد فى الرواية مجالا للحقائق المحسوسة ومجالا للمثل العليا الوهمية ، مع مجال الحقيقة التى هى موضوع البحث وهى تنتصف المسافة بين الاثنين ٠

ومنطقة الواقع مأهولة بشخصيات عادية مألوفة عينها على سطح الحقائق فقط ٠ فهناك تشيسستر الذى لا يستطيع أن يرى لماذا يتعذب جيم بعاره ، ويراه بعينين تجاريتين فى حدود مصلحته ومشروعه فى استغلال مناجم احدى الجزر ٠ أنه يستطيع أن يرى فقط « الأشياء كما هى تماما » ٠ ومن بين سكان هذه المنطقة كورنيليوس المتهافت ، الهزيل ، الدنىء ، حشرة خائنة ٠ « كان دائما متسللا ، وحيثما تراه كان يمشى منحرفا » ٠

ومع مثل تلك الشخصيات تحشر شخصيات البحارة الذين يرتجفون من مجرد فكرة العمل الشاق ، بينما الأقلية منهم كانت تحيا حياة غامضة وتحفظ بطاقة لا ينالها الكل وهى تجمع بين « مزاج القراصنة واعين الحالين » ومن بين صفوف هؤلاء يأتى براون الشرير ، « شريك القوى المظلمة الأعمى » ٠ وفى كل أفراد هذه المجموعة نلاحظ تدرجات الخضوع للقوى الدنيئة المظلمة التى تعمل داخل الروح الانسانى ٠

وعلى النقيض من هؤلاء يقف أولئك الذين يشغلون النصف المضىء من القمر ، شخصيات مثالية مثل برايرلى ، ورومانسية مثل ستاين ومارلو بايمانة الذى لا يحيد عن « القوة المطلقة التى تكلل المقياس الثابت للسلوك » ٠

وبين هذين النقيضين ، فى منتصف مساحة « الضوء الشاحب » يقف جيم ، الذى يراه الناقد ثوئى قائلاً على أنه :

المخلوق الضوئى الذى تتهدده قوى الظلام : أنه مخلوق من الطهر يقف فوق الجمع القدر ٠

ولكن تظل هناك حقيقة أن قوى الظلام تعمل داخل جيم وخارجه .
فهو يرتبط ببراون بأحاساس مشترك بالذنب ، ويرتبط بمارلو بمثله الأعلى
عن ذاته من ناحية أنها لا تنفصل عن وقع المستويات الخلقية التي ينبغى
أن تحكم أعمال الانسان . وهو مصنوع من نفس المادة التي صنع منها
شتاين الرومانسى الذى يقول عنه مارلو أنه « لم يكن هناك واحد آخر
يمكنه أن يكون أكثر منه رومانسية » . ولكن جيم ، على خلاف مارلو
وستاين ، تأخذ القوى المدمرة فيه على غرة حين تضطره الى أن يقفز من
السفينة فى لحظة الخطر مع ضباطها الذين ينجون بجلودهم تاركين الحجاج
لكى ياقرا مصيرا مظلما . هو كما يلخصه ستاين :

يريد أن يكون قديسا ، ويريد أن يكون شيطانا - وفى كل مرة
نغمض فيها عيناه يرى نفسه شخصا رائعا - رائعا لدرجة لا يمكن
أن يبلغها . . فى الحلم ؟

جيم ، إذن ، يضم بين جذبيه قوى الظلام والضوء ، ويرتبط بين
عالمى الخير والشر . انه يشغل الرقعة التى تفصل برايرلى عن براون .
ولكنه ، على النقيض من براون القرصان ، لن يخضع لقوى الظلام داخله .
انه يحاول أن يتمكن من ذلك الجانب من طبيعته ، وأن يشسكله حسبما
تقتضى مثله العليا التى ورثها عن جنسه ومجتمعه ، وبهذا يستطيع أن
يتحكم فى مصيره . ولهذا السبب لأنه يجمع بين هاتين القوتين
المتعارضتين ، يظل جيم فى عيني مارلو رمزا ، ولغزا لا يصل الى قراره ،
وانطباعا بشخصية وقضية انسانية عامة .

ولذلك فان جيم يستميل مارلو بكونه « واحدا منا » . فهو واحد منا
بحكم « أن وجوده ذاته يقوم على الايمان الصادق ، وعلى غريزة
الشجاعة » ، وعلى أساس مكانته كإنسان ينحدر من جنس معين ، ولأنه
يمثل : « قوة أجناس ، لا تشيخ أبدا ، قوة أجناس خرجت من الظلمة ،
وربما فضائلها أيضا » . ولكن جيم « واحد منا » أساسا بسبب « حساسيته
المرهقة ، ومشاعره العذبة ، وحنينه الرقيق » . وهو فى كل هذا يختلف
عن أولئك الذين « قتلوا خيالهم جوعا لكى يغذوا أجسامهم » . وبعبارة
أخرى ، فهو واحد منا كرجل حساس ذى مشاعر ، أو شخصية رومانسية
تحارب معركتها فى عالم مبتذل ، دون كيشوت آخر .

ومع ذلك فان جيم مجرد بطل الرواية . قد يبدو لمارلو شخصا مثيرا
« مثل شخصية رمزية فى لوحة » . وقد يتساءل مارلو « لما كان يبدو له

دائما رمزيا ؟ » • (ولكنه - كما يقول رويال روسل « فى حدود دوره كرمز يبدو جيم مركز الرواية ، لا موضوعها » • ومن خلاله يستكشف كونراد منطقة الظلال السديمية ، والقوى الكامنة التى تتفجر داخل جيم ، وتلقى به وبمستويات السلوك الثابتة ، فى ظل الشك والتشكك • ولا تتضمن هذه المستويات القانون الأخلاقى الذى يحكم حياة البحر فقط ، ضد قانون اليابسة كما يوحى بذلك كريستوفر كوبر ، ولكن كل القوانين الأخلاقية التى تنطبق على السلوك البشرى كله • فى التحليل الأخير تجد أن الغموض الذى يحيط بجيم يستأثر باهتمام كونراد « كما لو كانت الحقيقة الغامضة التى يتضمنها كافية لكى تؤثر فى تصور الجنس البشرى لنفسه » •

هذه المنطقة لاشك أنها غامضة كل الغموض • وقد يظل جيم بالنسبة لمارلو « فى قلب لغز هائل » ، وقد يكون فى نظر سكان بارتيزوان « لغز لا حل له » • لكن هذا الغموض يصاغ فى شكل حقائق ملموسة ، هى علامات على طريق حياة جيم • هذه الحقائق تشكل العمود الفقرى فى الرواية • فى الفصل الأول نجد أن تاريخه مرتبط بخلفيته العائلية • وهو يتجه الى البحر على أساس قراءاته الصيفية عن مغامرات البحر • ثم يعمل ضابطا أول فى الباخرة باتنا ، ويقفز من السفينة لينجو بجلده مع الناجين ، تاركا الحجاج يواجهون الموت • وبعد ذلك لا يهرب كما يهرب الباقون بل يصر على أن يواجه محاكمته • وتلقى المحكمة شهاداته ، فتضع بذلك حدا لعمله فى البحر ، فيعمل كاتبا فى الميناء • لكنه يهرب من ظله ، ومن ظل العار الذى لحقه ، فيعمل فى ميناء بعد الآخر حتى يدفعه ما لا طاقة له به بعيدا الى الأبد عن الموانئ والرجال البيض حتى الى الغابة العذراء • ويكسب جيم حب سكان باتيزوان وثقتهم ، بعد أن يقيم مجتمعا مثاليا • لكن خيانة القرصان براون تقضى عليه • ليس هناك أى شىء غامض فى تاريخ حياته أو حقائقها •

على أن الحقائق ليست هى الشىء المهم • واهتمامات كونراد لا تنصب عليها ، فالحقائق ليست هى المجال الذى يشغله فى المقام الأول •

فهو يبحث عن شىء يتجاوز الحقائق • فى التحقيق الذى يجرى يسأل المحققون جيم أن يدلى بالحقائق ، ويبدى القصص ملحوظة ساخرة : « كانوا يريدون حقائق • حقائق • ! كانوا يطلبون منه حقائق ، كما لو كانت الحقائق يمكنها أن تفسر شيئا » • وجيم أيضا يدرك عدم جدوى

الحقائق • والعلاقة التي تقوم بينه وبين مارلو تنبثق من هذا الإدراك •
فعندما تقع هيئاه على مارلو ، الذى يحضر التحقيق ، يشعر بأن :

النظرة المصوبة اليه لم تكن نظرة الآخرين المبهورة • كانت من
فعل ارادة ذكية • ونسى جيم نفسه بين سؤالين حتى يستطيع أن
يجد فسحة من الزمن يدير فيها فكرة برأسه • وكانت الفكرة أن
هذا الشخص كان ينظر الى كما لو كان يستطيع أن يرى شخصا ما
أو شيئا ما خلف كتفى ••

وكونراد مشغول بالضبط بهذا الشيء خلف كتف جيم ، أو كما قال
أحد النقاد فى عرض مبكر للرواية :

هناك عدم تكلف ظاهرى فى ترتيب الكتاب يبدو أنه ينبعث من
أصرار على ألا ينصرف القارئ الى الاهتمام بالأحداث الخارجية
للرواية • فالأحداث تستتبى بازدياد تقريبا ، حتى تحظى كيفية
حدوثها وأسبابها فقط باهتمام القارئ •

والواقع أن كونراد ليس مجرد قصاص • فاهتمامه يتركز على المناطق
الغامضة المظلمة فى النفس الانسانية • فقد يبدو جيم فى نظر مارلو
« جديدا مثل عملة جديدة » ، لكن ما يهم مارلو هو « الخليط الداخلى فى
معدنه » والفصول الأربعة الأولى مهمة بسطح الحقائق • ولكن من الجدير
بالذكر أنه بدخول مارلو الى ساحة الأحداث يبدأ الاهتمام بالأعماق التى
يستكشفها مارلو أيضا فى شخص جيم المحسوس وفى تاريخه الواضح •

فمثل برايزلى الذى يعتقد أن موضوع الباخرة باتنا « يدمر ثقة
المرء » فى قيمة المثل العليا للسلوك ، أو مثل مارلو الذى يشعر بأن جيم
قد سلب منه « فرصة رائعة لكى يبقى على الأوهام المتعلقة ببداياته ، كما
لو كان قد سلب حياتنا المشتركة من آخر شرارات روعتها » مثل هؤلاء
يناضل جيم :

حتى يستنقذ من النار فكرته عما يجب أن يكون عليه كيانه
الخلقى ، هذه المعلومة الثمينة التى ورثناها عن تقليد ، وهى مجرد
واحدة من قواعد اللعبة ، لا أكثر ، ولكنها مع ذلك فعالة لحد بعيد
من خلال افتراضها أن هناك سلطانا على الغرائز الطبيعية ، ومن
خلال العقوبات الفظيعة التى يفرضها فشلها •

ولكن ليس هناك سبيل الى الهرب من « تلك الشخصية غير المنظورة »
التي هي شريك عدائي لا ينفصل في وجوده - مالك آخر لروحه » .

وقد تجد روح جيم المذبذبة استقرارا وأمنا في باتيوزان . وقد يبني
جيم مجتمعا نموذجيا يتفق مع فكرته عن المثل العليا للرجل الأبيض وقد
يكسب الحب والشرف والثقة والنفوذ . « وهي مواد ثلاث حكاية
بطولية » . ولكن ليست هناك بطولة في عالم غير بطولي . فان براون
القرصان ، « شريك قوى الظلام اعمى » يتسلل تحت جناح الظلام الى
القلعة التي شيدها جيم . ويعقد جيم معه اتفاقا أن ينسحب ، وهو اتفاق
يتلاءم مع القانون الخلقى للرجل الأبيض ، وانما لكى يبرعن على خواء
هذا القانون . فكما حدث حين خرق جيم الثقة التي منحها له المجتمع حين
قفز من على ظهر السفينة ، كذلك يفعل براون حين يقتل دين وارييس ، ابن
زعيم القبيلة وصديق جيم الحميم ، ثارا لفشله ونكاية في جيم . وهذه
احدى لحظات الكشف المرعبة في حياة جيم . احدى الأفكار التي تخطر
له هي أنه « لا ينبغي لقوى الظلام أن تسلبه أمنه مرتين » .

ان تأثير الارتباك الذي نجده عموما في لورد جيم يأتي ،
باختصار ، من أن مارلو نفسه محير . اننا نتطلع اليه لكى يعطينا
تعليقا ، مباشرا أو متضمنا على سلوك جيم ، وهو غير قادر على
ذلك .

لكننا لا نرى هنا حيرة أو ارتباك ، في لحظة من أروع لحظات الكشف
والرؤيا . فان مارلو يتساءل عما اذا كانت روح جيم ، التي لا يستطيع
رجل مثل براون أن يتفهمها « لم تتذوق حتى الثمالة مرارة النزاع بينهما »
وهما يتحاوران عبر الخليج الصغير . وفي أعقاب هذا التساؤل يعبر
مارلو عن الادراك الذي يتفجر في عقل جيم في تلك اللحظة :

كان أولئك الرجال المبحوثون الذين أرسلهم العالم الذي رفضه
لكى يتعقبوه في ملانده . رجال بيض من « هناك » حيث لم يظن نفسه
انسانا جيدا بما فيه الكفاية لكى يعيش فيه . كان هذا هو كل ما
جاء اليه ، تهديد ، صدمة ، خطر على عمله . وأظن أنه شعور محزن
نصف حائق ، ونصف مستسلم ، ذلك الذى عبر فى الكلمات القليلة
التي قالها جيم من آن لآخر ، وحير براون كثيرا فى استقراءه
لشخصية جيم ...

أن مرارة جيم تنبع ، ولاشك ، من خيبة ظنه فى معايير السلوك لدى الرجل الأبيض . ومن ثم كان ادراكه أنه لم يعد هناك شئ يحارب من أجله . أن البطل الرومانسى والمثل العليا الرومانسية تتهاوى عندما ترتطم بالواقع الصلب . وجيم يصل الى قاع الواقع ، ويصطدم بحقيقة أن المبادئ التى يعيش بها الرجل الأبيض وهم ، وأنه هو نفسه كان لابد أن يعيش الوهم حتى يصل فى النهاية الى تبديده .

ليس هناك غموض هنا . بل هناك ذلك النوع من الفن يعمل عمله من خلال الايحاء ، وهو فن انطباعى يجمع بين الخط الواضح الصلب وبين الخط المهتز المغبش .

(هـ) أبناء وعشاق

لقد قيل عن د . هـ . لورانس أنه طبيعى ، وأنه واقعى ، ورمزى ، وكاتب رومانسى ، بل قيل عنه أيضا أنه كاتب انطباعى . وقد كان فنه دائما محل جدل ، وكان أسلوبه فى التعبير شبيها شبيه بلغز . وفى عرض نقدي مبكر لرواية أبناء وعشاق يعبر أحد النقاد عن تقييم النقد لها كما يلى :

ليست هناك مشكلة من مشاكل الفن الروائى الا وهى مطروحة هنا فى الأسلوب ، والتصميم الفنى ، والمادة . والكاتب عنيد جدا لدرجة أن كل نظرية يعتنقها الناس بشكل حميم تبدو لنا فى لحظة ما كأنه يؤكد لها ، وفى لحظة أخرى كأنه لا يرضى عنها . . ان الصدق يتراثب أمامنا فى كل صفحة ، لكنه فى حين أنه فى صفحة ما صدق عراف رؤياه أقرب ما تكون الى رؤى الواردة بسفر الرؤيا ، الا أنه فى صفحة أخرى يبدو صدقا يقوم على مجرد الملاحظة ، عند كاتب واقعى عاجز لا يستطيع أن يفصل الكل عن الجزء .

إننا نجد هنا أن تعامل لورانس الواقعى مع مادته أمر يعترف به الكثير من النقاد ، أحيانا مع بعض التحفظات ، وأحيانا أخرى مع بعض التخديدات والقيود . فعن المشهد الذى يصنع فيه موريل الآب الفتائل المفرقة تقول الناقدة دوروثى فان جنت :

هناك جمال فى هذا النوع من التصوير حتى أنه يبدو ، من

على السطح ، كما لو كان يصعب الربط بينه وبين أى وظيفة رمزية له . . . ان أفضل ما فى لورانس يحمل الصدق الذى نلمسه فى الواقع الملموس الذى يلاحظه بأمانة . .

لكنها تعود الى محاولة تحديد هذا القول حين تسارع فتقول ان لورانس « فيما هو يرى الأشياء ، كما هى ، فانه ينفذ فيها ببصره الى ما تعنيه » . وقد ألمحنا فيما سبق الى أن محاولة الوصول الى معنى كامن فى الأشياء كما هى ، هى فى الواقع ممارسة واقعية ، وهذا ما يميزها عن الأسلوب الطبيعى الذى يقوم على رصد الأشياء دون اختيار أو محاولة لإبراز معنى فيها . وفى حالة لورانس لا يكفى أن تقول مجرد أنه « ينفذ فيها ببصره الى ما تعنيه » ، لأن المعنى الذى يراه فى الأشياء انما يرتبط دائما بالرؤية التى تنبع من فلسفته الخاصة للحياة والتى تنبع من داخله أولا وقبل كل شئ . ولعل الناقد جراهام هف أقرب الى لمس كبد المشكلة حين يقول :

ليس هناك شك أن تخصص لورانس أما هو دراسة بعض حالات الروح الانسانية الغامضة . لكنه مع ذلك ، فى مواضع عديدة فى عمله ، يرسم الشخصية وهى فى حالة حركة تماما مثلما يفعل أى كاتب روائى . حتى اننا نتذكر أنه قادر على تناول الواقعية الاجتماعية . بل وقادر على السخرية الاجتماعية . .

ومع ذلك فان الحدود الفاصلة بين الطبيعية والواقعية لتبدو مهتزة حين يتكلم جراهام هف فى نفس الوقت عن أبتاء وعشاق على أنها « عمل طبيعى ناجح ، أو عندما يتكلم ناقد مثل ج . آ . م سلفيوارت فيقول وهى يمتدح تصوير لورانس الحى لببيت من بيوت الطبقة العاملة الانجليزية عند نهاية القرن التاسع عشر .

ان الصورة الكلية لعائلة موريل أكثر بكثير من مجرد تصوير طبيعى ناجح ومذهل فى مجال جديد – مثل اشارة هنرى جيمس الى منظر الأشياء العادية عن قرب . « فهى تتسم بالتبصر المرفف والتعاطف العميق .

لكن الناقد هنا يؤكد على أية حال ، ذلك المزيج من الملاحظة الحادة ، والاستجابة العاطفية ، والبصيرة النافذة .

وقد بذل ناقد آخر هو كيث ساجار محاولة أكثر دقة لكى يحدد نوعية الواقعية فى قن د . ه . لورانس فى أبناء وعشاق . فهو يجد لورانس قادرا على إثارة الاحساس بواقعية الأشياء دون أن يكون طبيعيا ، وذلك بفضل حقيقة أن :

الشكل يرتبط بنموذج فى الوعى - رؤيا - هى فى حد ذاتها نتاج للتفاعل بين الواقع الداخلى للكاتب ، أو النفس العارية ، والواقع الخارجى ، أو الكون الذى يكتنفه .

وهذا القول يوحى بأنه على الرغم من كل واقعية الجزء الأول من الرواية ، إلا أنه هناك نوعا من الارتباط الشخصى العاطفى والخيالى مما يعطى التناول الواقعى لحياة آل موريل تلوينا رومانسيا - وقد أدى هذا بفئة أخرى من النقاد الى التركيز فقط على الجانب الرومانسى فى روايات لورانس .

وفى هذا الشأن ، ليس من الصعب علينا أن نفهم اعتراضات ت . س . اليوت على قن د . ه . لورانس . فلم يكن اعتراضه على مجرد ما أسماه « بعواطف لورانس المظلمة » ، أو « مرضيته الجنسية » ، أو تأثيره السيئ فمن الواضح أن السبب فى هجومه على لورانس نلتسمه فى قوله :

المهم أن لورانس بدأ الحياة حرا تماما من أى قيد يفرضه تقليد أو مؤسسة ، وأنه لم يكن لديه مرشد سوى الضوء الداخلى ، وهو مرشد من أشد ما منيت به البشرية الضالة خداعا .

من وجهة نظر اليوت اعتمد لورانس كلية على موهبته الفردية التى لم تكن متأصلة فى التقليد . وأبعد من هذا أن الضوء الداخلى أو الصوت الداخلى كما أوضح فى مقاله « وظيفة النقد » يرتبط فى فهم اليوت للأشياء بالخضوع للسلطة من داخل الذات ، لا للسلطة فى خارجها . وقد كان ذلك بلا جدال معاديا لآحياء الكلاسيكية التى كان اليوت ينشدها ، ومعه ت . ١٠ هـ يوم وايزرا باوند ، ذلك الآحياء الذى يدين الخيال ويفضل التخيل ، ويدين انسياب العواطف ، ويتصور الفن هروبا من الذات لا تعبيراً عنها . وباختصار ، فإن لورانس فى رأى اليوت ، كان فنانا رومانسيا ، ولهذا حاول أن يخسف به الأرض .

ويميل ناقد آخر مثل وولتر ألن الى رؤية لورانس على أنه فنان رومانسى بسبب محاولته استكشاف ذوات شخصيات من الداخل وعلى

أساس « بدائياته » التى تتضح فى تغلغله فى نواحي الحياة المبهمة • وقد يتنازل فى رأيه الى حد أن يعترف باسس الواقعية فى أعمال لورانس فى قوله •

إننا نستقرئ العاطفة من الايماءة • لكن مشكلة لورانس كانت أنه يعبر عن العواطف والمشاعر كما توجد تحت سطح الايماءة • انه لا يستطيع ، بالطبع أن يستغنى عن الايماءة تماما ، لكن الايماءة كما نفهمها عموما ، لا تفى بأغراضه ••

وقد يكون فى قول آلن قدر كبير من الصدق وحكم أكثر توازنا ، لكنه لا يعطى تفسيراً كافياً لفن لورانس ، وخصوصاً فى إبقاء وعشاق ، حيث لا يمكننا أن نفصل الايماءة عن العاطفة ، وحيث توجد العاطفة بسبب الايماءة ، كما سنحاول أن نبين فى هذه الدراسة •

ويتفق مع تلك النظرة ذلك الرأى الذى عبر عنه بعض النقاد فى عروضهم المبكرة للرواية حين ظهرت ، والذى اعتبرها عملاً انطباعياً . فيقول أحد النقاد أن « رؤيا المؤلف تتكشف من خلف سحابة سميكة » • ثم يكتب آخر قائلاً :

الحق أن وحدة الخط ووضوحه يختلفان فى لوحته تحت ستار ولعه باستكشاف دوافع شخصياته ، لا كشخصيات ولكن كمفكرين • وحمى التغلغل فى ذات هذه الشخصيات واضحة بشكل محدد فى معالجته لشخصية بول •

وبسبب هذا الغموض ، وتورط ذات الفنان ، ولأن بول موريل « لا يبدو أبداً فى علاقته بنفسه ، بل فى علاقته بالنساء الثلاث اللاتي أحبهن » فإن نفس الناقد يرى الجزء الثانى من الرواية « أكثر خيالية ، وأكثر انطباعية وأكثر ثراء فى اللون عن الجزء الأول » • وهذا الرأى ولاشك يجعل من فن لورانس شيئاً شبيهاً بفن جيمس جويس • ولكن من المؤكد أن ممارسة جويس الفنية وأسلوبه الانطباعى الخاص به بعيد كل البعد عن أسلوب لورانس • ذلك أن النسوة الثلاث اللواتي يشير اليهن الناقد موجودات بكل تأكيد لكى يساعدن بول موريل على أن يحيط بمشكلاته الخاصة ، وأن يصل الى فهم القوى المظلمة التى تعمل فى داخله • هن موجودات لكى يسقط بول من نفسه عليهن ، وهذا اتجاه تعبيرى لا انطباعى • فى خطاب الى الناشر ادوارد جارنيت ، عام ١٩١٤ ، يعبر لورانس عن هذا بقوله :

لم أعد أجد متعة فى خلق مشاهد حية مثل تلك المشاهد التى
توجد فى أبناء وعشاق • ولست آبها كثيرا بتكديس الأشياء فى
ضوء العاطفة القوية أن أصوغ منها مشهدا ••

وهذا قول له مغزى بعيد من حيث أنه يكشف عن منهج لورانس فى
اسقاط مشاعره على الأشياء • فالأشياء موجودة كوسائل للتعبير عن
الذات ، لا كوسائل لتوصيل انطباع أو لاثارة عاطفة فى الفنان • ولورانس
نفسه يعود الى نفس النقطة فى كتابه مقالات متجاسرة ، حين يتكلم عن
لوحاته ورسومه فيقول :

لقد تعلمت الآن الا أرسم عن أشياء ، وألا يكون لدى نماذج ،
لى أسلوب فنى •• ان الصورة يجب أن تخرج كلها من داخل الفنان ،
ومن ادراكه للأشكال والأشخاص • يمكن أن نسمى ذلك ذاكرة ،
ولكنه أكثر من ذاكرة • انه الصورة الفنية التى تعيش فى الوعى
حية مثل الرؤية لكنها مبهمه •

وأن تخرج الرسوم من ذات الفنان ومن رؤاه ، فهذا أمر لا يعنى
سوى أن التصوير ، أو الكتابة ، كان بالنسبة للورانس تعبيراً تلقائياً عن
وعيه بالأشياء • ومنهج لورانس فى تحقيق هذا فى رسومه ، يصفه لنا
رفيقه الرسام يروستر جيوزلين فى قوله :

كان هو نفسه يحاول أن يجد تعبيراً ما فى التصوير بالزيت عن
علاقات الأشياء وقد أخبرنى بذلك بنفسه ، ربما عن طريق تلامس
الألوان التى تنساب من أشياء مختلفة وتداخلها : وعلى سبيل المثال
عندما كان لون الخلفية يقترب من أى جسم ، فانه كان يتضامل
ويكتسب شيئاً من لون ذلك الجسم ونوعيته •

وقد قام كيث ساجار بمحاولة شيقة لكى يطبق هذا المنهج تطبيقاً
عملياً على إحدى رسوم لورانس وهى قصة بوكاشيو :

ان نفس الايقاع والحيوية اللتين تنسابان على صفوف أشجار
الزيتون الفضية المندلعة وأخاديد الحقل المحروث تنساب أيضاً على
أطراف الجنائين الناعم المتوهجة ، والخطوط كلها تميل الى الالتقاء
على رمز الاخضاب العائى ، ويبدو توهج سيقانه كما لو كان يتألق
على وجه أقرب راهبة اليه ، بينما طابور الراهبات ، وهن يرتدين

ثيابا أرجوانية شاحبة وقبعات متمائلة ، ينجذب على غير رغبة
تقربا الى نفس الايقاع . وهناك كلبان أبيض اللون يهرولان بدافع
الفضول فى اتجاه الراهبات لكى يكملا الدائرة .

وذكرنا انجذاب الأشياء الى ايقاع سساقى الجنائنى المتوهجين
بأسلوب فان جوخ التعبيرى حين يضىء الأشياء حتى تتوهج بالحياة ،
بمغزى صوفى ، وبالتناغم الذى نلمسه فى رسوماته بين حركة الأشجار
المرتعشة وايقاع عناصر الطبيعة . هكذا تصف سارة نيومير فن فان
جوخ :

لقد جعل فان خوخ من الرسم وسيلة لتوصيل العاطفة ، بينما
هو يطور أساليبه الفنية القوية المعبرة بشكل رائع عن العاطفية
لدرجة أن العاطفة ومعناها يصلان دائما الى المتفرج .

ويتضح اهتمام لورانس نفسه بفان جوخ فى خطاب كتبه عام ١٩١٥
الى ليدى أوغولين موريل يقول فيه :

لقد كنت أقرأ فان جوخ - مؤلم جدا . . . ويستطيع المرء أن
يرى بوضوح ما كان يريده . . . كان يريد أن يكون هناك دافع موحد
يجمع كل الرجال فى سعيهم لتحقيق فكرة - مثلما كان الأمر فى
زمن جيولو وسيمابيو .

وقد يفسر لنا هذا لماذا يربط **وولتر الن** بين لورانس وفان جوخ ،
رغم تحفظ واحد بالغ الأهمية ، من ناحية أن :

لورانس كان يستطيع إعادة خلق العالم الطبيعى بحدّة تشبه
حدّة فان جوخ ، ولكنه كان أيضا لديه العين الفاحصة التى تنفذ
فيما له مغزى فى العوالم الاجتماعية التى كانت أحداث روايته تدور
فيها . .

وهذه الاضافة الأخيرة مهمة من ناحية أنها تؤكد حقيقة أن لورانس،
بوصفه روائيا مضطرا بالضرورة الى الكتابة عن العلاقة الحميمة بين
الذات والعالم الخارجى ، لم يكن باستطاعته أن يستغنى عن الضروريات
الواقعية التى لا يمكن لفن الرواية عموما أن يستغنى عنها . وهى مهمة
أيضا فى حدود أنها توجى بذلك المزيج فى روايات لورانس من الواقعية
والرومانسية كأسلوبين ملائمين لتصوير فكرة أبناء وعشاق .

وقد ناقش الكثير من النقاد فكرة هذه الرواية على أنها الانفصام الذى يصيب روح بول موريل ، أو الانفصال بين الجانب الروحى والجانب الجسدى فيه ، ذلك الانفصال الذى يحدث نتيجة علاقته بأمه وتعلقه بها ، مما يوقف نموه الجسدى ويمنعه من أن ينجح فى إقامة أية علاقة أصيلة متكاملة مع أية امرأة . وقد قتل هذا الجانب بحثا حتى أننا لا نجد أنفسنا بحاجة الى الدخول فيه مرة أخرى . لكن ما نحتاج اليه الآن هو أن نبحث فى العلاقة بين مأساة بول الشخصية فى علاقتها بالبيئة الاجتماعية التى جعلت هذه المأساة ممكنة ، ثم العلاقة بين هذه البيئة نفسها والبيئة الطبيعية الأكثر شمولاً وانفساحاً ، لنصل الى تحديد أسلوبه فى التعبير عن هذا .

والواقع أن مأساة بول موريل ليست مأساة شخصية كما تبدو على السطح ، ففى خطاب كتبه لورانس الى ادوارد جارنيت يقول الكاتب :

إنها مأساة آلاف من الشبان فى إنجلترا - قد تكون مأساة بنى ، وأظن أنها كانت مأساة - رسكن ، ومأساة رجال مثله .

وهذه الصفة العامة للمأساة تعبر عنها الرواية فى الكلمات التالية :

تطلع حوله . كان عدد كبير من أطف الرجال الذين كان يعرفهم على شاكلته، مغلفين ببكارتهم التى لم يكونوا قادرين على الفكك منها . كانوا حساسين بالنسبة لنسائهم حتى أنهم كانوا على استعداد لأن يتخلوا عنهم الى الأبد لا أن يسببوا لهم جرحاً أو أن يظلموه . ولأنهم كانوا أبناء لنساء أخطأ أزواجهن بشكل همجى فى حق قدسيتهن ، فأنهم كانوا هم أنفسهم خجولين وفاقدين الثقة فى أنفسهم لحد بعيد . كان من الأسهل عليهم أن ينكروا ذواتهم بدلا من أن يتعرضوا لأى توبيخ من امرأة : لأن أى امرأة كانت أشبه بأمهم ، وكانوا هم مشيعين باحساسهم بأمهم . كانوا يفضلون أن يعانون هم أنفسهم تعاسات العزوبة بدلا من أن يعرضوا الشخص الآخر للخطر . (الفصل التاسع من الرواية) .

فى مثل هذه الصياغة ، قد تبدو المشكلة مشكلة نفسية . لكنها تبدو أيضا أكثر عمومية ولذلك يبرز بول ، رغم كل تفرده ، أقرب الى النمط منه الى حالة خاصة . وأبعد من هذا تكتسب المشكلة ، اذا ما عرضت بهذا الشكل أبعادا اجتماعية، إذ أنها تمس العلاقات الانسانية داخل اطار البيئة الاجتماعية ، أو بقول آخر ، أن البيئة الاجتماعية هى الاطار العام الذى

تعرض فيه المشكلة الشخصية • هكذا يصف ريموند ويليامز التجربة التي نعيشها ونحن نقرأ رواية أيفاء وعشاق على أنها :

تجربة متكاملة مستمرة ، حيث لا يمكن أن نعزله منها على أنه شيء شخصي أو اجتماعي هو في الواقع عملية واحدة معقدة • ولورانس يكتب عن هذا بشكل حميم واستمرارية لم يتفوق عليها أحد ، يكتب مع التجربة ، مع الأم م ، مثلما يكتب مع الابن ، مع تجربة الحياة التي ينتميان اليها والتي هي أكثر من مجرد صورة أو بيئة أو خلفية •

وبعبارة أخرى ، فإن التجربة الشخصية متأصلة في الخلفية العائلية ، أو ، بشكل أكثر دقة ، في الظروف الاجتماعية التي تحكم الصراع بين والدي بول • وتوحى كلمات جراهام هف بشيء من هذا حين يقول : « أن صورة حياة المناجم المتكاملة جدا ليست تطفلا في الرواية ولا مجرد خلفية انها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحبكة » وهو يعنى بهذا أن الصراع بين الأب والأم هو أرث بول موريل وهو الذي يسبب الانقسام داخله • لكننا يجب أن نضيف الى هذا حقيقة أن الظروف الاجتماعية التي كانت سائدة بعد الثورة الصناعية هي التي جعلت تطلعات مسز موريل ممكنة ، وبالتالي جعلت الصراع بينها وبين زوجها ، والانقسام الذي يحدثه ذلك في بول أمرا حتميا • ولذلك فإن تصوير لورانس للأشكال الاجتماعية وأنماط السلوك المترتبة عليها في الجزء الأول من الرواية ، يرتبط ارتباطا وثيقا مع استكشافه للعلاقات المتشابهة بين بول ونسائه الثلاث • وهكذا نجد أن الجزء الثاني من الرواية ليس الا اعادة تقرير في صيغة نفسية ، للموقف الاجتماعي • ومن ثم كانت معالجة لورانس الواقعية للخلفية الاجتماعية في الجزء الأول من الرواية ، ومعالجته التجريبية للمشكلة النفسية في الجزء الثاني منها ، وجهان لنفس العملة •

ومنذ البداية يحرص لورانس على تأكيد الوجه الاجتماعي للدراما الشخصية • فهو يوضح العلاقة بين تاريخ مسز موريل الشخصي والتغيرات الاجتماعية التي صاحبت استغلال المناجم على نطاق واسع • فاذا كانت المناجم الصغيرة قد توارت أمام مناجم المولدين الكبيرة فإن عائلة مسز موريل البرجوازية الصغيرة قد انحدرت هي الأخرى وفقدت استقلالها الذاتي • (الفصل الأول) وهذا بالضبط هو ما يصفى عليها « سمة أرستقراطية بين النساء الأخريات اللاتي يعشن في البيوت المحصورة » •

ومشاكلتها تنبع فى المقام الأول من حقيقة أن تفوق وضعها على زوجات عمال المناجم الأخريات « لم يكن عزاء كبيرا لمسز موريل » . (الفصل الأول) ومن ثم كانت محاولاتها أن تحت زوجها موريل على أن يتسلسل السلم الاجتماعى ، وأن تجعل منه انسانا خلقيا متدينا ، أى أن تحيله الى رجل اجتماعى منسجم مع الظروف السائدة . لكن موريل ، الذى يكره السلطة من أى نوع ، سواء كانت خلقية أو اجتماعية أو دينية ، وهو الانسان ذو الطبيعة الحسية يفضل أن يحيا حياته طليقا . وهكذا تفشل مسز موريل ، ويحدد فشلها فى أن تصوغ رجلها تبعا لشكل رغبتها وموقفها منه ، وتحولها الى ابنائها لكى تحقق من خلالها ما فشلت فى تحقيقه من خلال الزوج . ولذا فانها حين ينجح ولداها فى الحصول على وظائف « محترمة » تجد الرضا والسعادة :

كان لها الآن ولدان فى العالم . كانت تستطيع أن تفكر فى مكانين ، مركزين عظيمين للصناعة ، وان تشعر أنها وضعت رجلا فى كل منهما ، وان هذين الرجلين سينجزان ما كانت تريده . كانا قد خرجا منها ، كانا منها ، وستكون أعمالها ملكا لها . (الفصل الخامس) .

ومع هذا الموقف تتمشى ميول مسز موريل للتملك . وهذا جزء لا يتجزأ من ثقافة الطبقة المتوسطة المتملكة ، وهى الطبقة التى تنزع مسز موريل الى الارتباط بها . ويتبدى هذا بوضوح فى المعركة التى تدور بين مسز موريل وبين ميريام من أجل تملك روح بول . فالألم تنظر الى الفتاة على أنها « واحدة من النساء اللاتى ينزعن الى امتصاص روح الرجل تماما حتى لا يبقى له شئ منها » . (الفصل السابع) وقى رأيها أن ميريام : « تريد أن تمتصه . تريد أن تخرج ذاته وأن تمتصه حتى لا يبقى منه شئ ، حتى لنفسه » . (الفصل الثامن) والواقع أن ماتخشاها حقا هو أن ميريام لن تترك لها شيئا منه . ففى إحدى لحظات عذابها الدامى تصيح : « لا أستطيع أن أحتمل هذا . أستطيع أن أدع امرأة أخرى - لا هى . انها لن تترك لى فراغا ولا جزءا من فراغ » . (الفصل الثامن) وطبيعة ميريام التى تنزع للتملك تتضح فى موقفها من الزهور : « بالنسبة لها كانت الزهور تبدو قوية لدرجة أنها كانت تود لو جعلتها جزءا من نفسها » . (الفصل السابع) وهى لا تستطيع أن تعترف بانفصال الأشياء عنها . وبول يشعر بأنها لم تكن تريد أن تلقاه حتى ليصبح هناك اثنان ، رجل وامرأة معا . كانت تريد أن تسحبها الى داخلها . (الفصل الثامن)

•• ويدافع من شدة رغبته فى أن يظل حرا ، وأن يحتفظ بكيانه : « حارب ضد أمه • بنفس القدر الذى حارب به ضد ميريام » • (الفصل التاسع) بل حتى كليرا لديها هى الأخرى الاحساس بأنها لابد أن تمتلكه ، وأن «جزءا ما ، جزءا كبيرا وحيويا منه ، لم تكن متمكنة منه » • (الفصل الثالث عشر) وبول يحارب معركته ضد هذا النزوع فى النساء الثلاث • والواقع أن قبضة أمه عليه ، لايمكن أن تعزلها عن الميل الى التملك الذى يغذيه فيها ، وفى ميريام ، وفى كليرا الثقافة البرجوازية التى تقوم على حب التملك والتى تمنعهن جميعا من أن يعشن حياة أكثر امتلاء •

ويبرز هذا المعنى بوضوح فى واحد من أشد المشاهد ثراء فى المعنى بين بول وأمّه :

قال لأمه : « تعرفين • أنا لا أريد أن أنتمى الى الطبقة المتوسطة فأننا أحب الناس العاديين • أنا أنتمى الى الناس العاديين » •

« ولكن لو أن واحدا آخر قال هذا يابنى ، ألم تكن لتذرف الدمع • اذت تعلم أنك تعد نفسك ندا لأى سيد » • أجابها بقوله : « فى ذاتى ، لا فى طبقتي أو تعليمي أو سلوكي • لكننى فى ذاتي ندا » •

« حسن جدا • اذن لماذا تتكلم عن الناس العاديين ؟ » « لأن — الفرق بين الناس ليس فى طبقتهم ، وإنما فى أنفسهم — أننا نحصل على الأفكار من الطبقات الوسطى ، ومن الناس العاديين — الحياة ذاتها ، والدفع • أنك لتشعرين بهم فى حبهم وكرهم » •

والمشهد يلقي الكثير من الضوء على مشكلة بول الشخصية ، وهى تمزقه بين حياة الناس العاديين الممتلئة ، وحياة الطبقة الوسطى المتكلفة وعندما يبدأ حياته العملية ، ويلتحق بأول وظيفة له فى مصنع ، يضنيه احساسه بأنه « كان الآن سجين الصناعة » • ويخشى « عالم التجارة ، بنظام قيمه المنضبطة » • (الفصل الخامس) ولهذا فإن الطبيعة تحتل حيزا هائلا كقوة مضادة للعالم الاجتماعى فى الرواية •

وفى هذا الخصوص فإنه يجدر بنا أن نلاحظ أن ميريام تتناقض مع عالم الطبيعة الحسى ، فى حين أن كليرا تتناغم مع إيقاعه • ففى إحدى المناسبات ، بينما بول يجمع ثمرات الكرز ، وقد تعلق بأحد الأغصان العالية :

وفجأة مست الشمس ، وهى تميل للمغيب السحب المتفرقة • ومن الجنوب الغربى توهجت اكوام هائلة من الذهب ، تعلو احداها اخرى تتوهج بلون اصفر ناعم حتى عنان السماء • وكأن العالم ، الذى كان حتى هذه اللحظة غسقا رماديا ، يعكس الوهج الذهبى ، مذهبولا فى كل مكان ، ويدت الأشجار ، والعشب ، والماء البعيد كما لو كانت تلمع وقد أيقظها الغسق •

وبرزت ميريام وهى تتجول •

سمع بول صوتها الرخيم ينادى : « أوه ! اليس هذا رائعا ؟
نظر الى أسفل • كانت هناك لعة ذهبية واهنة على وجهها ، بدت ناعمة جدا وقد أدارته الى أعلى •

قالت : « كم أنت عال ! » (الفصل الحادى عشر) وبجانبيها ، على أوراق عشب الراوند ، كان هناك أربعة طيور ميتة ، لصوص أطلقوا عليها الرصاص • ورأى بول بعض نوى الكرز وقد تعلق فى الأغصان وقد أبيض تماما ، مثل الهياكل وقد تعرى من اللحم • نظر الى أسفل مرة أخرى فى اتجاه ميريام • (الفصل التاسع) •

ففى حين أننا نجد بول يتأرجح مع الريح ، وحركة الشجرة المرفهة وهى تهتز ، ومع حباب الكرز الرطبة الناعمة التى تلامس جلده وترسل وميضاً فى روحه ، وفى حين نجده يشعر بأنه جزء لا يتجزأ من نبض الحياة فى الريح ، والغسق ، والشعب والماء ، نجد ميريام وقد اتحدت مع مرارة أوراق الراوند ، والطيور الميتة ، ونوى الكرز المبيض • أن روحانيتها ، وخوفها من الاتصال الجسدى ، يعزلانها عن ذبذبة الحياة فى الطبيعة •

ان بول لا يشعر باتحاده مع الطبيعة الا وهو مع كليرا • فبعد ان يحدث أول اتصال بينهما :

كانت طيور البويت تتصارع فى الحقل وعندما أفاق الى نفسه، تساءل ماذا كان ذلك الشيء قرب عينيه الذى كان يتلوى حياة فى الظلام ، وبأى صوت كان يتكلم • ثم أدرك أنه كان العشب ، وطائر البويت ينادى • وكان الدفء هو صوت تنفس كليرا العميق • ماذا كانت هى ؟ حياة برية قوية غريبة ، تتنفس معه فى الظلام فى تلك الساعة • كان كل شيء أكبر منهما بكثير حتى أنه صمت • لقد

التقيا ، وجمعا فى لقائهما وخزة العديد من سيقان العشب وصيحة
اليويت ، ودوران النجوم • (الفصل الثالث عشر) •

ان ما ينقله لورانس الينا فى هذه السطور ليس الا شعورا صوفيا
بالوحدة مع الطبيعة • كلاهما قد توحد مع نبض الحياة الهائل فى الأشياء
حولهما ، حتى فى نبض النجوم •

بل لعل هذه التجربة بالذات هى التى تنقذ يول فى النهاية ، عندما
يفقد أمه وتتملكه الرغبة فى الموت ، ومرة ثانية نجد أن ملمس الحياة حوله
وفى داخله هو الذى يمنعه من الانهيار •

كان الصمت المظلم يبدو كما لو كان يضغط عليه من كل جانب ،
فيحيله مجرد شرارة دقيقة حتى يقنيه ، ومع ذلك ، رغم أنه يكاد يكون
لا شيء ، إلا أنه لم يكن قادرا على الغناء ، كان الليل الذى ضاع
فيه كل شيء ، يتمدد ويمد نفسه الى ما وراء النجوم والشمس •
وراحت الشمس والنجوم تصنع شذرات لامعة تدور ذعرا ، وتتشبث
أحدها بالآخر فى عناق ، فى ظلام فاقها جميعا ، وتركها مجرد أشياء
دقيقة وجلة ، وتركه هو ، نقطة متلاشية فى قلب لا شيء ، ومع ذلك
لم يكن لاشيء • (الفصل الخامس عشر) •

فى ظلمة الليل ، واللوعى ، ومن خلال تجربة الاتحاد مع إيقاع
الحياة فى الطبيعة مرة أخرى ، يستعيد يول ثقته بالحياة • فالطبيعة هى
ما ينقذه فى آخر الأمر • ومع اكتشاف أنه لم يكن لاشيء ، تنتصر فيه
ذاته الطبيعية وبذلك يتهاوى الجانب الروحى والفكرى فيه أمام الجانب
الحسى ، أو ينتصر الجانب اللاوعى على الجانب الواعى فيه •

وليس من الغريب أن تغص أبناء وعشاق حيثما تطلع الطبيعة
واللاوعى فى جنابات الرواية ، بأمثلة كثيرة من الأسلوب التعبيرى ، ليس
فقط فى الجزء الثانى من الرواية حيث يتضح أسلوب لورانس الرومانسى ،
بل حتى فى الجزء الأول الذى ينظر اليه عموما على أنه واقعى أساسا •
ومن الأشياء التى لها مغزاها أن يول موريا رسام ، يقول عن رسومه :

كان يحب أن يرسم شخصا كبيرة الحجم ، تفيض بالضوء ،
ولكنها لم تكن مصنوعة فقط من الأضواء والظلال مثلما نجد عند
الأنطباعيين ، بل بالأحرى كانت شخصا محددة ، مثل الناس فى

لوحات مايكل انجلو • وقد ركبها داخل منظر طبيعي حقيقى فيما بدا
له تناسقا •

كان يعمل من الذاكرة ، مستعملا كل شخص عرفه • (الفصل
الثانى عشر) •

ولقد سبقت الجملة الأخيرة بلا جدال الجملة التى أوردها فى مقالات
متجاسسة التى أشرنا اليها قبلا • وهى توضح بما لا يدع مجالا للشك ان
لورانس لم يكن انطباعيا • ان التالى الذى يشير اليه بول هنا يعيد الى
الذهن ملاحظته السابقة التى قالها بول ليريام من أنه كان يرسم لوحاته
وعينه على الألق ، أو البروتوبلازم الحى ، لا على الشكل الجاف و «التناسق
الحقيقى» يدل على حرصه على تناغم الحركة المتذبذبة فى شخصه مع
ايقاع الطبيعة من حولها • وهذا يوضح ، فى التحليل الأخير ان الأسلوب
الذى طوره لورانس كان فى جوهره أسلوبا تعبيريا •

وهذا الأسلوب يترك بصمته على محاولة لورانس ان يقبض على
انسياب مشاعر شخصياته الداخلية وحالاتها العقلية والمزاجية واننا لنجد
مثلا ملحوظا على هذا فى وصفه لمسز موريل ، وهى حامل ، حينما يقذف
بها زوجها خارج البيت فى الحديقة ويوصد الباب دونها أثر شجار بينهما •
ويصف بول موريل مشاعر أمه كما يلى :

استندت مسز موريل على بوابة الحديقة ، وهى تنظر الى
خارجها ، وغابت بفكرها لحظة • لم تكن تدري فيم تفكر • ففيماعدا
احساس ضئيل بالغثيان ، ووعيتها بطفلها ، ذابت مثل العطر فى
الهواء الشاحب اللامع • وبعد بعض الوقت ذاب الطفل أيضا معها
فى بوقعة ضوء القمر ، واستراحت مع التلال والزهور والبيوت ،
وقد غامت كلها فيما يشبه الاغماء (الفصل الأول) •

ان لورانس هنا مهتم بأن يقبض على حالة مزاج مسز موريل
ومشاعرها الداخلية وهى تصبغ الأشياء حولها • فشعورها بالغثيان ،
ووعيتها بالطفل بداخلها يسقطان على الأشياء الخارجية • وحالة المرأة
الداخلية وهى حامل تتناغم مع التلال والزهور والبيوت • فالعالم الداخلى
والخارجى قد غاما معا فيما يشبه الاغماء ، وهو الاغماء الذى تشعر به
الأم داخلها •

وفي مناسبة أخرى يصطحب بول معه ميريام الى الغابة الصغيرة ، حيث تريد أن تريحه شجرة ورود اكتشفتها لكنها « كانت تشعر أنها لن تدخل روحها » حتى تريحه اياها . وفي الغاية :

كان كل شيء ساكنا . كانت الشجرة طويلة شاردة . وقد ألقت بأغصانها الشائكة على شجيرة زعرور برى ، وتدلت أغصانها حتى العشب ، تنشر الزدازن في الظلمة حولها بأنجم كبيرة مشقوقة ، صافية البياض . كانت الورود تتوهج في ظلمة الأوراق والسيقان والعشب في عقد من العاج وفي النجوم الكبيرة التي كانت تنشرها رذاذا . وقف بول وميريام ملتصقين أحدهما الآخر يراقبان . كانت الورود الثابتة تتألق من داخلهما نقطة بعد نقطة ، وتبدو كما لو كانت توقد في روديها شيئا . وحط الغسق حولهما مثل دخان ، لكنه لم يطفىء الورود .

نظر بول في عيني ميريام . كانت شاحبة مترقبة دهشة ، وكانت شففتها منفرجتين ، وتفتحت عيناها له . بدت نظرتة كما لو كانت ترتحل بداخلها . ارتجفت روحها . كان ذلك هو الوصل الذي أرادته .

استدار جانبا كما لو كان قد تألم . استدار الى الشجيرة .
(الفصل السابع)

ان حواس بول ترتجف حياء . وحالته النفسية المنقسمة تنفخ الحياة في الأشياء حولهما ، ويتلاحم العالمان الداخلي والخارجي . ان الشجيرة ، والورود البيضاء ، في تناقضها مع « ظلمة الأوراق والسيقان والعشب » ليست أشياء موجودة لذاتها ، بل هي وسيلة لاسقاط القوتين المتناقضتين . قوة الجذب وقوة الطرد ، اللتين تعملان بداخل بول ، وقوة الروح الصافية التي تعمل داخل ميريام فالورود البيضاء تجسم روحانية ميريام التي لها برودة العاج . لكنها تتألق في الظلمة والغسق الذي يحيط بهما مثل دخان في الأعماق المظلمة في روح بول . هي أشياء لا توجد ميريام الروحية وهي تشعر بنظرة بول وهي « ترتحل بداخلها » وتغطيها متعة الوصل التي تنشدها ومكونات المشهد تبرز أيضا المعركة التي تدور داخل بول بين الرغبة الجنسية التي لم يصل الى قرارها بعد والروحانية التي توقظها ميريام فيه . وشعوره بعذاب الشد والجذب بين القوتين في داخله تتضح في استدارته جانبا . فالنقطة الأساسية في هذه الفقرة تتركز في ايماء الألم والاحباط واليأس .

ويحقق لورانس تنوعاً على هذه الطريقة في التعبير في وصف لورانس لاستجابة بول لكليرا ، حيث لا يبذل أى محاولة نحو الموضوعية أو الانفصال ، وحيث نجد التعبير أكثر مباشرة وتلقائية • فتحت تأثير جمال كليرا الحسى ورغبته العارمة فيها ، حين تكون بجانبه في ظلام المسرح ، يتدفق شعور بول على النحو التالي :

استمرت الدراما • رآها كلها على البعد تحدث في مكان ما ، لم يعلم أين ، لكنها بدت بعيدة بداخله • كان ذراعاً كليرا الممثلان ، رقيبتهما ، صدرها المهتز ، كان هذا يبدو كمالو كان نفسه • ثم تواصلت المسرحية بعيداً هناك في مكان ما ، وتوحد مع ذلك أيضاً • كانت عينا كليرا الرماديتين الداكنتين ، وصدرها الذى يهبط على صدره ، وذراعها الذى قبض عليه بين يديه ، كل ما كان له وجود • ثم شعر بنفسه ضئيلاً عاجزاً ، وهى تتشامخ فى سطوتها فوقه •

اننا نرتبط حين نقرأ هذا فوراً مع حالة شعورية ، نشارك مباشرة فى أحاسيس بول ومشاعره • وبعض الجمل مثل « ذراعها المثلثتان » و « صدرها المهتز » تحدد نوعية شعوره • فكل جملة عليها بصمة رغبة بول الحادة ، وتوحده مع كليرا فى غمرة حمى هذا الشعور • ولعل هذا التدفق الشعورى تنويجه على أسلوب لورانس التعبيري •

وكما ان ذات البطل لا يمكن فصلها عن المشهد الاجتماعى ، فكذلك نجد أن الأسلوب التعبيري مرتبط أوثق الارتباط بالأسلوب الواقعى فى رواية أبناء وعشاق •

خاتمة :

لعلنا اذا تتبعنا تاريخ الرواية الانجليزية الطويل نلاحظ أن الرواية التى كتبت فى القرن الثامن عشر كانت واقعية صرفة عند ريتشاردسون وفيلدنج وديفو وسموليت • فقد تميزت فى تصويرها للحياة بالتركيز على الأشياء والأفعال • اننا لا نكاد نتوقف فى أى منها عند حياة الشخصيات الداخلية ، أو أى استبطان ، أو تحليل فى سماء الخيال • بل اننا نرى الشخصيات مشغولة فى مواقف درامية ، تكشف عنها أفعالها ، بينما هى تتحرك فى العالم الاجتماعى الذى تجده مصورا بشكل واقعى صريح • بل ولقد امتد هذا الأسلوب فى روايات جين أوستن فى الجزء الأول من القرن التاسع عشر • وكان لرواية دون كيشوت ياتجاهها الى تسقيفه

رومانسيات فرسان الملك آرثر . ونزعتها الى الارتباط بالواقع ، اثرها
الظاهر على رواية القرن الثامن عشر بشكل عام .

لكن مما لا شك فيه أن الحركة الرومانسية فى الشعر تركت اثرا لا
يمحى على أسلوب السرد فى الرواية الانجليزية فى النصف الثانى من
القرن التاسع عشر . فاذا كان التجريب فى الفن عموما يساعد دائما على
اثره تيار الواقعية الأم ، فقد كان للرومانسية اثر أكثر عمقا وأصاله .
ولكن من الملاحظ ، من خلال ما عرضنا له فى هذا البحث من أمثلة ، أن
هذا الأثر ظل قاصرا على مزيج عقلى واقعى وعاطفى رومانسى . وليس
من الغريب أن نجد اشارات نقدية الى تأثير اميلى بروننتى ببيريون ، أو
جورج اليوت بويليام وردزورث فى نواح أشرنا اليها فى هذا البحث .

وليس من الغريب أن يستمر هذا الأثر وأن يتعمق فى روايات القرن
العشرين . ومن الملاحظ أن اثرها لم يعد اثرا شعريا أو شاعريا فقط . .
فقد اكتسب الأسلوب الروائى الكثير من كل الاتجاهات فى الفنون
التشكيلية . وليس من الصدفة فى شىء أن نجد كونراد وقد تأثر بالاتجاه
الانطباعى ، كما حاولنا أن نبين من خلال تحليل الصور الفنية عنده ،
وكيف تعكس لنا أسلوب الفنان الانطباعى وهو يعمل بغير سأم فى لوحته .
وليس من الصدفة أيضا أن نجد د . ه . لورانس وقد تأثر ، بحكم تكوينه
النفسى والفنى ، بالأسلوب التعبيرى سواء فى لوحاته أو رواياته . ولعل
هذا لا يؤكد فقط وحدة الفنون سواء كانت أدواتها اللون أو النغم أو الكلمة
. . لكنه أيضا يؤكد ما سبق أن أشار اليه بعض الروائيين من أن الرومانسية
وجدت لتبقى ولتستمر ولتضفى على كل الفنون دفئا وتحليقا ربما كان
الانسان فى حاجة دائمة اليه وسط واقع الحياة المبتذل .

٢ البناء الروائي في رواية جين إير(*)

(★) ليست هذه الدراسة دراسة بنيوية بقدر ما هي استخدام لبعض
عناصر المنهج البنوي لاثبات نقطة الدراسة الأساسية .

لعله مما يثير الدهشة أن نجد بعض النقاد البارزين يعتبرون رواية جين إير قصة غرامية ، أو قصة ينصب الاهتمام فيها بصورة أساسية على الحياة الداخلية للبطلات . هكذا تجد ك . تيلتسن المفتاح الى شخصية جين فى تعطشها الى الحب ، وترى أن الرواية أولا وقبل كل شئ رواية عن الحياة الذاتية ، لا عن الانسان وعلاقاته الاجتماعية . فهى فى رأيها ، رواية ترسم معالم حياة خاصة .

وتعدل و . كريك هذا الرأى قليلا . ففى رأيها أن القول بأن جين إير قصة غرامية أقل من الحقيقة بكثير .

اذ أنها حين تصل الى تحقيق زواج جين ، تكون قد وضعت جدا لصراعات عاطفية وأخلاقية ، وصورت تطور احكام قبضة البطلات الخلقية والعاطفية على الحياة ككل ، ولهذا كله فان كلمة « قصة حب » معادل غير كاف تماما . فالقصة فى حقيقة الأمر تنظر بعين فاحصة فى تلك الفترة من الحياة التى تتخذ فيها البطلات (وفى مقام ثانوى ، بطلها أيضا) أشد القرارات تأثيرا فى حياتها ، وهى الفترة التى تثير أقصى العواطف التى تقدر عليها طبيعتها ، وتبرز قوة المبادئ الأخلاقية التى تحكمها وتضعها موضع الاختبار .

ومع ذلك يظل هذا الرأى تقييما غير كاف للرواية . فسواء كانت الرواية « ترسم معالم حياة خاصة » أو تتعقب صراعات البطلات العاطفية والأخلاقية ، الا أن الحقيقة هى أن هذه الصراعات لا تجرى فى فراغ ، فهى متأصلة الجذور فى وضع البطلات الاجتماعى وعلاقاتها . الجانب الشخصى لا ينفصل عن الجانب العام . وقد كان الكتاب الروائيون واعين تماما بهذا التفاعل بين حياة الفرد الداخلية وحياته العامة . فقد أطلق هنرى فيلدنج على روايته جوزيف أندروز كلمة « ملحمة » ، فيما

يبدو ، على أساس أنها تغطي مجتمعا كاملا بكل مؤسساته وطبقاته وأخلاقياته . وكانت جورج اليوت ترى أنه « ليست هناك حياة خاصة لا تتحكم فيها حياة عامة أكثر اتساعا » .

والحقيقة أن اغفال الجانب الاجتماعي في أية رواية يعنى النزول بها الى مجال القصة القصيرة ، أو القصة الطويلة في أحسن الأحوال . هذا هو رأى النقاد وكتاب الرواية على حد سواء . وقد أدى اغفال جوزيف كونراد للجانب الاجتماعي في بعض رواياته بجورج لوكانش الى أن ينظر الى هذه الروايات على النحو التالي :

إن أبطال كونراد يواجهون على وجه الحصر بصراعات أخلاقية شخصية تتكشف فيها قوتهم الفردية أو ضعفهم . ولو أن هذه الصراعات قد صيغت بعبارات أكثر عمومية لاكتسبت دلالة أوسع ، لكن أسلوب القص يستبعد مثل هذه العمومية . وهذا يسبغ على أعمال كونراد صفة الاكتمال والاكتفاء الذاتى ، لكنه يحول بينه وبين تصوير كلية الحياة ، فهو فى الحقيقة كاتب قصة قصيرة لا كاتب روائى ، والاعصار أو خط الظل مثلان مشهوران .

ويبدو أن النقاد البنائين يتفقون مع هذا الرأى فى الرواية بصفتها نوعا أدبيا . فالتقليد الفنى الأساسى الذى يحكم الرواية فى رأيهم ، هو أننا نتوقع منها أن تصور عالما إنسانيا مشحونا بالمعنى . لهذا يرى جوناثان كللر :

لا بد أن تنظم الكلمات بشكل يبرز معه من خلال القراءة نموذج للعالم الاجتماعى ونماذج للشخصية الفردية . للعلاقات بين الفرد والمجتمع ، وربما كان أهمها جميعا نوع الدلالة التى يمكن أن تحملها هذه الأوجه .

وفى ضوء هذه الملاحظات سوف نحاول فى هذا المقال أن نقوم بتحليل لبناء رواية جين آير . وحتى نستطيع تحقيق هذا فإننا نرى استخدام المنهج البنائى أكثر المناهج تلاؤما مع هدفنا . ونحن لا نعننى ذلك النوع من النقد البنائى الذى يأخذ النماذج اللغوية بجدية ، ويرى بنية الحبكة مماثلة لبنية الجملة . فنحن أكثر ميلا الى المدخل البنائى الآخر الذى يتعامل مع الرواية بشروطها هى ، وينظر اليها بمنظور أدبى محض .

وفي مجال بنية الحبكة تحدد البنائية شفرتين : الشفرة التخمينية
والشفرة التأويلية : الأولى تختص ببناء الحبكة ، والثانية بحل لغز أو
غموض .

وفي حدود ما يتعلق بالشفرة التخمينية ، فإن البنائية ترى بناء الحبكة
على أنه تتابع من موقف ابتدائي الى موقف نهائي ، أو ما يسميه كلود
برموند « نقطة انطلاق » و « نقطة وصول » ، إذ أن معظم القصص تتعاقب
أحداثها من عقد سلبي الى عقد ايجابي (مثل الاغتراب عن المجتمع الى
العودة الى التكامل معه) ، أو العكس . ولهذا فإنه ينبغي على القارئ أن
يبدأ من نقطة الانطلاق ويتحرك باتجاه نقطة الوصول ، اذا شاء أن يعيد
بناء الحبكة . ولعله مما يثير الاهتمام أن النقد التاريخي ، أو بعبارة أصح
النقد الجدلي ، يتفق مع هذا الرأي تماما . فيرى جورج لوكاتش أن نقطة
الانطلاق ونقطة الوصول تحصران فيما بينهما « التيمة » التي تطرحها أية
رواية ، والرؤية التي تعيش في عيني الكاتب .

وعلاوة على هذا . فإننا ، طبقا للبنائية ، حين ننتقل من حال الى
حال فإننا لا نقوم بتنظيم الحبكة فحسب ، بل نتعرف عليها أيضا بصفتها
تصويرا لتيمة أو فكرة لأنها أيضا عملية انتقال من « مضمون معكوس »
الى مضمون محلول ، أو كما يقول كلار :

ان العلاقة بين حال ابتدائي وحال نهائي يرتبط بعلاقة متبادلة
بين الموقف الفكري الابتدائي أو المشكلة وخاتمة أو حل فكري
(تيمى) .

وهكذا فإن البنائيين يرون تطور الحدث على أنه عملية تحويل .
يصل مايكل لين ، من خلال اعتماده على الأنماط الاجتماعية المتغيرة ، الى
استدلال مؤداه :

إننا نرى بناء معين يتحول الى بناء آخر وأن ملاحظتنا
المتكررة تسمح لنا بأن نقول أن بناء سلبي يتحول دائما بشكل معين ،
بحيث لا يعطينا قوانين سببية . بل قوانين التحول .
والعملية خاضعة لهذه القوانين التي تتحدد فيما يسميه :

الترتيبات المنتظمة التي تكشف عن أنها تتبع قانونا ، والتي
يمكن ملاحظتها أو استخلاصها من الملاحظة ، والتي يتغير من خلالها
وضع بنائي معين الى وضع بنائي آخر .

ولكن ينبغي أن نلاحظ أن ما يتحكم فى هذه التحولات أنما هو وجود متعارضات ثنائية داخل الرواية تحكم العلاقات بين عناصر بناء ما • ويبدو أن البنائيين يعنون ضمنا أن وظيفة المتعارضات الثنائية هى تحديد المسار الجدلى فى الرواية من خلال صراع الارادات المشتبكة ، وبهذا تعجل بوضع حل أو اقرار للقضية المطروحة ويعبر مايكل لين عن هذا الرأى بقوله :

وتتصف الأبنية بعلاقات يراها ليفى شتراوس علاقات يمكن اختزالها فى نهاية الأمر الى تعارض ثنائى • فالمنهج البنائى ، إذن ، وسيلة يمكن من خلالها التعبير عن الواقع الاجتماعى بصفته تعارضات ثنائية ، حيث يكتسب كل عنصر ، سواء كان حادثا فى قصة خرافية أو بندا من بنود السلوك مثل تسمية أو تصنيف ظواهر طبيعية ، قيمته فى المجتمع من خلال وضعه النسبى فى قالب التعارضات وتوسطاته لاصلاح ذات البين وإيجاده للتسويات •

ويركز البنائيون ، فى تعقبهم لتطور بناء الحبكة من موقف ابتدائى الى موقف ثانوى والتحويلات والتعارضات الثنائية التى تملأ هذه التحولات ، على متتاليات الأفعال الوظيفية التى تشكل العمود الفقرى للحبكة • فالأحداث والأفعال والمتتاليات التى تلعب دورا رئيسيا فى تطور الحبكة ، وتحدد مجرى الحدث ، هى الوحدات الأولية التى يسترشد بها من يقوم بالتحليل • هذه البنود ليست مهمة فى حد ذاتها ، بل هى مهمة فى حدود الدور / أو الوظيفة التى تؤديها فى البناء الكلى للحبكة ، وفى حدود الدلالة التى تضيفها على متتالية من المتتاليات • وبالتالي يميز البنائيون بين « النويات » التى تتضمن خرقا لعقد تقليدى أو اقرارا له وبهذا تدخل فى تشكيل الحبكة ، وبين « العوامل المساعدة » أو « التوابع » التى ترتبط بالنويات ولا يترتب عليها نتائج •

وإذا كان معظم هذا يبدو متسقا مع المداخل التقليدية ، إلا أن البنائيين قد أسهموا ، بلاشك ، اسهاما أساسيا فى النقد الروائى ، فى أخذهم بعين الاعتبار الشفرة التأويلية التى تنطبق على العنصر الكشفى فى القصة والتى تلعب دورا باعتبارها وسيلة فى بناء الحبكة • فهم ينظرون الى رغبة القارئ فى أن يرى لغزا قد حل أو وصل الى تسوية له ، قوة بنائية ، حيث أنها تؤدى به الى التقاط المتتاليات ذات الدلالة وتنظيمها فى كل متكامل ، والى البحث عن الطريقة التى تطرح بها مشكلة ، أو غموضا أو أى شئ لا يبدو مفسرا تفسيرا كافيا ، وكيف تتطور حتى تصل الى تسوية نهائية •

من هنا تجيء أهمية الشفرة التأويلية في المنهج البنائي وفيما يخصنا الآن في هذا المقال فهي شديدة الأهمية فيما يتعلق برواية جين إير .

في جين إير يتطور الحدث على أربع مراحل . فتغطي الفترة التي تقضيها جين في جيتسهيد مع زوجة خالها امتدادا زمنيا يصل الى تسع سنوات ، ثم تقضى تسع سنوات أخرى في مدرسة لود ، ثم سنتين بين ثورنفلد هول ومور هاوس قبل أن يتحقق زواجها السعيد من روتشستر . كل مرحلة من هذه المراحل تنتهي بإدراك أو بكشف ما يؤدي بها الى اتخاذ قرار ، وهذا القرار يوجه تيار الأحداث وجهة جديدة .

هناك أربع نويات تحدد مسار الحدث في المرحلة الأولى من مراحل تطور جين في جيتسهيد هول : المواجهة الايجابية الأولى بينها وبين جون ريد وحبسها في الغرفة الحمراء ، والمشهد بينها وبين الصيدلاني ، وأخيرا المواجهة بينها وبين زوجة خالها . كل من هذه النويات تتمخض عنه نتائج ، وتلعب دورا في تطور الحبكة ، وتؤدي الى مجموعة من التحولات في جين والآخرين ، وتساعد جين على اكتساب استبصار في موقفها بحيث تصل الى قرار .

فاستنساد جون ريد عليها ، ومشاكساته الدائمة ، واحتقاره لأمرها لكونها يتيمة لا عائل لها ، انما يثير القوى الكامنة في شخصية جين . تتحول الفتاة الصغيرة الخاضعة المطيعة المنطوية على ذاتها الى شخص آخر ، حين تثور في طبيعتها كل قواها النارية واندفاعها العاطفي . انها تتعلم كيف تكيل الصاع صاعين . ويحدد هذا أول تغير في شخصية جين . ان « العبد المتمرده » تتعلم درس المقاومة الأول . وتحولها يؤدي الى تغير آخر في جون ريد ، الذي يبدأ في الخوف منها والجرى الى أمه طلبا لحمايتها . وهكذا يتبادل الاثنان مكانيهما ويحدثان بهذا أول انقلاب درامي في الموقف .

وتجربة الغرفة الحمراء تثير في نفس جين أول انطباع غامض بالظلم الذي أوقعها فيه حظها العاثر . أما وقد استجمعت قواها تحت تأثير طاقة التمرد التي تفجرت فيها فانها تصل الى نوع ما من الاكتشاف :

« ظلم ! ظلم ! » هكذا قال عقلى ، وقد دفعه هذا الحافز المؤلم الى اكتساب قوة مبكرة النضوج وان كانت عابرة : وحثنى الاصرار الذي ثار هو الآخر على البحث عن ذريعة غريبة لتحقيق الهرب من ظلم لا يحتمل .

هذه واحدة من اللحظات الهامة فى حياة جين وتطورها ، اذ انها تفتح عينيها على ظلم المعاملة التى تلقاها ، والذى يؤدى بها ، بدوره ، الى اتخاذ قرار هام .

ومشهد الصيدلانى الذى يلى هذا يؤدى وظيفة هامة فى تحديد وسيلة هروبها الى مدرسة الصدقة ، وفى تبرئتها فيما بعد فى عيني المشرفة على المدرسة ضد اتهامات بروكلهيرست التى يعلنها على مسمع من التلميذات .

أما وقد قر قرار جين الآن فانها تستطيع أن تنظر فى عيني زوجة خالها وأن تبادلها اتهاما باتهام . وتصعق المرأة وينتابها الخوف . ان التغيير الذى يطرأ على جين يثير ذعرها الى حد أن « عينها الرمادية الرابطة الجأش عادة أقلقته نظرة خائفة » . ان غضب جين يندلع وتقول للمرأة رأيها فيها ازاء اتهامها لها بالزيف ونكران الجميل فى حضور بروكلهيرست المرائى . مرة أخرى يتبادل الاثنان مكانيهما . فالمرأة يروعها هذا الانفجار العاصف ، وتنتشى جين باحساس بالحرية والانتصار . ان « انتصارها الأول » على مسز ريد يولد فيها احساسا بأن « رابطة غير مرئية قد انفصمت ، وأتني قد كافحت للوصول الى حرية لم يكن لدى أمل فى تحقيقها » .

وهكذا فان الموقف الابتدائى فى جين اير لا يصور علاقات جين الشخصية والضغوط والتوترات العاصفية التى تتعرض لها . فهو يصل الى أبعد من هذا فى تصوير أنماط العلاقات بين الشخصيات الرئيسية . ولكنه فوق هذا كله يطرح مشكلة . هذه المشكلة تصبح المولد الكهربائى الذى يطلق تيار الأحداث . ويبقى لتطور الحدث أن يصل الى تسوية لهذه المشكلة . ويثير هذا سؤالاً ما اذا كانت المشكلة مشكلة شخصية كما تبدو .

ان الموقف الابتدائى ، كما لاحظنا فيما سبق ، موقف يتضمن التهمة أو الفكرة . وفى هذا الخصوص علينا أن ندرك أن الموقف الابتدائى هذا فى جين اير لا يعرض فقط مشكلة جين الشخصية أو العاطفية . فهذه المشكلة مرتبطة أوثق الارتباط بالجانب الاجتماعى من وضع جين . ان اسساءة معاملة آل ريد لجين ، والتعاطف الذى ينكرونه عليها ، وتعطشها الى الحب ، كلها نتيجة أنها عالة على الأسرة . والرواية لاتضع هذا موضع الشك مطلقا ، فمنذ البداية يتضح هذا فى موقف الخدم الذين « لا يريدون غضاب سيدهم الصغير بأخذ صقها ضده » . ويعرب جون ريد عن هذا فى انفجاره قائلاً :

« ليس من شأنك أن تتناولى كتبنا ، فأمرى تقول انك عائلة ، أنت لا تملكين مالا . لم يترك له أبوك أى مال ، عليك أن تستجدى لا أن تعيشى مع أبناء السادة من أمثالنا ٠٠٠ »

ويتأكد هذا الجانب فى الإشارة الى أصلها الفقير . فموقف العائلة من هذه القرية الفقيرة يضرب بجذوره فى حقيقة أن أمها ، التى كانت من آل ريد ، تزوجت من رجل دونها اجتماعيا ، وحرمها أبوها من الميراث « ونبذها دون أن يعطيها شلنا » . وجين لاتعانى المشاكسة والمضايقة والاهانات والضرب فقط . فهى تعانى أيضا من احساسها بأنها عائلة على الآخرين ، على الرغم من أنها لاتستطيع بعد أن تدرك ماينطوى عليها موقفها الاجتماعى على المستوى العقلى . « لقد أصبح توبيخى بأننى عائلة نفما رتيا فى أذننى : موجعا جدا وساحقا ، لكنه نصف مفهوم فقط » .

إذا نظرنا الى مشكلة جين فى ضوء هذا فانها لا تصبح مشكلة شخصية خالصة ، بل تكتسب دلالة أوسع . فمعاناتها على المستوى العاطفى ترتبط بمشكلة الاعالة الاجتماعية . ومن الضرورى ألا يغيب هذا عن بالنا ، أن طبيعة صراعاتها التالية تتحدد بطبيعة هذه المشكلة ، حتى ان كيانها كله يصبح موجها نحو ايجاد حل لهذه المشكلة المزبوجة التى لا تجد لها حلا الا فى الموقف النهائى . أى أن حركة الحبكة تتجه من « عقد سلبي » الى « عقد ايجابي » على المستويين العاطفى والاجتماعى .

والمرحلة الثانية من تجربة جين فى الحياة تتألف من خمس نويات تعرفها على هيلين بيرنز ، زيارة يروكلهيرست للمدرسة ، المشهد الذى يجرى فى غرفة الأنسة تمبل مدرستها ، موت هيلين ورحيل الأنسة تمبل .

ان جين اير تتخير هيلين بيرنز لتعقد معها صداقة لأنها ترى فى الفتاة شبيهة لها . قسوة الأنسة سكاثر على هيلين يثير تعاطف جين حيث انها هى نفسها قد خبرت القسوة . وهى أيضا منجذبة الى هيلين بسبب قدرتها على التحمل . وهى تتساءل لماذا لاتبادر هيلين الى مقاومة الظلم ، وتعلمها هيلين درس الاحتمال والغفران . ويدور الحوار بينهما حول فلسفة المقاومة وعدم المقاومة ، حول الغفران وتغذية العداوة ، حول الاعتراف بأخطائنا وانكارها . هذا التواصل الروحى بينهما ينفع جين فيما بعد حين تقوم بزيارة زوجة خالها وهى على فراش الموت ، وتجد نفسها قادرة على أن تغفر لها اساءاتها ، وأن ترتفع فوق كراهيتها .

وزيارة بروكلهيرست للمدرسة نواة هامة أخرى ، أنه يسعى تصوير جين على مرأى ومسمع من الجميع ، ويذلها • أنها تشعر بعار أن يكون المرء هدفًا للازدراء ، وتخشى النتائج المترتبة على هذا من حرمانها في الاتصال بالآخرين • لكن يحدث ما لم تكن تتوقعه ، وتخبر أول مذاق للعاطفة الانسانية والود • فبينما هي قائمة على المقعد ، أو على قاعدة العار ، تمر بها هيلين :

رفعت إليها عينيها وهي تعبر ، أى ضوء غريب كان يشع فيهما حياة ! أى احساس غير عادى بعثه ذلك الشعاع فى كيانى كله ! أى شعور جديد شد من أزرى ! كان كما لو أن شهيدا ، بطلا ، قد مر بعيد أو ضحية ، ومنحه قوة أثناء عبوره تحكمت فى الهستيريا التى كانت تتصاعد ، رفعت رأسى واتخذت وقفة ثابتة على المقعد •

وقوق ذلك ، فان الحدث يكسب لها شغف الأنسة تمبل بها، فتبرىء ساحتها من اتهامات بروكلهيرست ، وترد اليها اعتبارها فى عيون المجتمع الصغير ، بحيث تعيد ادماجها فى المجتمع الانسانى • وللمرة الأولى فى حياتها تحيا جين وحدة الشعور مع كل من يحيط بها •

لكن موت هيلين بيرنز ، ورحيل الأنسة تمبل يعزل جين عن أنبل ما فى العلاقات الانسانية ، فتنوء بوحدتها ، ويشرق على عقلها ادراك جديد ، ألا وهو :

أن عقلى قد نضا عنه كل ماكان قد استعاره من الأنسة تمبل أو بالأحرى أنها قد أخذت معها الجو الهادىء الذى كنت أتنفسه فى جوارها • وأننى قد تركت الآن على سجيتى ، وقد بدأت أشعر بوفرة العواطف القديمة •

ولذلك ينبعث فيها الحنين الى المغامرة فى العالَم الخارجى على اتساعه ، واكتساب معرفة أفضل ، وخبرة الحياة بشكل أكبر ، وإيجاد مجال أوسع لتمارس قدراتها • وليصل بها قرارها أن تغادر لوود الى نهاية مرحلة فى حياتها ، ويفتح لها مرحلة أخرى فى ثورنفيلد •

ومرة أخرى نلاحظ أن مشكلاتها الشخصية لا تنفصل عن الواقع الاجتماعى • وتبرز التناقضات الثنائية هذا بكل وضوح • فحال الأطفال اليتامى فى مدرسة لوود يعرض بشكل يمكن مقارنته فى تأثيره بتصوير

تشارلز ديكنز لظروف الحياة التعيسة التى تحياها الأطفال فى الملجأ فى رواية أوليفر تويست • ان طعامهم الذى لا يكفيهم ، وملابسهم الهزيلة ، وظروف حياتهم غير الصحية ، والوباء الذى يهدد حياة الأطفال اليتامى ، كلها تتأكد بالمقارنة الى اى بروكلهيرست فى العالم • ان بروكلهيرست يصطحب معه عائلته فى زيارته للمدرسة واثناء قيامه بالقاء محاضرة عن ضرورة البساطة فى الملابس والتقشف فى العيش ، يقطع المحاضرة دخول عائلته « قد تدهرت بشكل رائع فى ثياب من القطيفة والحريير والفراء » • العالمان متعارضان بشكل حاد • وتعاسة الفقراء تعرض فى مقابل رفاهية الأغنياء •

وزيارة بروكلهيرست للمدرسة يربط بين وضعها الحالى وبين حياتها مع آل ريد • فالرجل مبعوث مسرر ريد الى لورد • وهذا الربط لا يغيب عن بال جين حين يتوالت فى عروقتها غضب جامع ضد « ريد ، بروكلهيرست وشركائهما » • المسحوقون يبدون ضحايا طبقة لا انسانية ونظام اجتماعى ردىء •

وعلاوة على هذا فان هذه النعمة يقابلها احساس جين بمساواتها لكل من حولها • فهى تنتشى بشعورها أنها هنا على الأقل « تعامل على أنها ند » • وهنا أيضا تتمكن من تحقيق درجة من الاعتماد على النفس حين تعين مدرسة فى نفس المدرسة • وهكذا يتحقق هدفا جين • ان بحثها عن العاطفة والاستقلال يكلل بالنجاح • ويتطور هذا النجاح فى المرحلة التالية من تدرج جين فى الحياة •

نفس النسق تتصف به المرحلة الثالثة من تطور الحدث ، ولكن مع اضافة العنصر الكشفى ، او العنصر البوليسى ، وهو عنصر تعالجه تشارلوت بروننتى ببراعة فهى تحافظ بشكل ثابت على وجود لغز لا بد من حله يتعلق بثورنفيلد هول • ويستخدم كوسيلة بنائية والغموض من هنا مسخر لخدمة قصة الحب ، وله نتائج على العلاقة العاطفية التى تنشأ بين جين وروتشستر •

وفى هذا الصدد لا بد لنا من ملاحظة ان البنائين يميزون بين مكونات العملية التأويلية على النحو التالى :

لدينا أولا الوعد بإجابة ، حين يشير القاص أو شخصية الى ان هناك اجابة سوف تعطى أو ان المشكلة ليست بلا حل ، الشوك

وهى اجابة قد تكون صحيحة تماما ولكنها مصممة للتضليل ،
الالتباس ، وهو اجابة غامضة تكثف الغموض وتؤكد تشويقه
السد ، وهو اعتراف بالهزيمة ، زعم بأن الغموض غير قابل للحل ،
الاجابة المتعلقة ، وهى الاجابة التى يقطع فيها شئ ما لحظه
اكتشاف ، الاجابة الجزئية ، التى تعرف فيها بعض الحقيقة ، لكن
الغموض يبقى ، واخيرا الكشف ، الذى يفبله القاص أو الشخصية
أو القارئ على أنه حل مرض .

فمنذ بداية هذه المرحلة نجد قارئ جين آيبر يعد لاستقبال سر
غامض ، حين تخطى جين مسز فيرفاكس على أنها سيدة البيت ، وتخطى
أديلا على أنها ابنتها . ويمهد هذا الاريك فى الهويات للغز جريس بول ،
فتبدأ العملية التأويلية بمحادثة بين مسز فيرفاكس وجين حول وجود أية
أشباه فى ثورنفيلد ، أو معتقدات متداولة عبر الزمن عن أشباح . ويعقب
هذا مباشرة جلجلة ضحكات خارقة للطبيعة تسمعها جين . لكنها تنحى
مخاوفها جانبا حين تطلب مسز فيرفاكس من جريس بول أن تكف عن أحداث
جلبة والحادث يبين لجين أنها « كانت بلهاء لأن احساسا حتى بالدهشة
قد ساورها » . بل ان حب استطلاعها حين يثيره سماعها لضحكات
وهمهمات شاذة ، لا يلبث أن يخمد ازاء تمالك جريس بول لنفسها .

ويتكثف السر الغامض حين تشير مسز فيرفاكس الى كراهية
روتشستر لثورنفيلد والى الوضع المؤلم الذى اتحد أبوه وأخوه ليضعاه
فيه لكى يحقق الثراء . ويظل أصل محنة روتشستر وطبيعته سرا منلقا
بالنسبة لمسز فيرفاكس . ولجملها بأن مسز فيرفاكس مثلها تماما تجهل
تجهل حقيقة هذا الغموض ، فان جين تعتبر اجابتها اجابة مراوغة .

ويلقى روتشستر اليها بتلميحات وايحاءات غامضة فى كلمة ،
ايماءة ، نظرة ، أو جملة مبتسرة . غير أن موقف روتشستر من ثورنفيلد
هول يؤكد رأى جين فى أن هناك سرا غامضا . وهى تبحث عن مفتاح
لهذا السر فى وجه روتشستر حين يلقي بنظرة « الى جدار سطح البيت »
للحظة بدا الألم ، والاحساس بالعار ، والغضب ، والاشمئزاز والكراهية
تتصارع صراعا يرتجف فى الحديقة الكبيرة التى راحت تتسع تحت حاجبه
الأسود » . وفى اعترافه بأنه يمقت هذا المكان يبدو كما لو أن مفتاحها الى
اللغز يطفو الى السطح . لكن الاجابة تظل معلقة هناك .

ومثل من أمثلة الاجابة التى صممت التضليل ، وهى بعيدة كل البعد عن الحقيقة ، هو حينما يعزو روتشستر محاولة اغتياله الى جريس بول . لكن هذا يثير أسئلة أبعد حين تحاول جين أن تخمن السبب الغامض الذى يحول بينه وبين اتهام جريس . هى الآن مقتنعة قناعة أكيدة بأن هناك « سرا مغلقا فى ثورنفيلد ، وأننى كنت مستبعدة عن عمد عن المشاركة فى ذلك السر » . وتظل جريس بول بالنسبة لها « ذلك اللغز الحى ، سر الأسرار » . ومحاولة جين أن تلمم الأشياء هى فى حقيقة الأمر ، محاولة لبناء معنى ، وهى على هذا النحو قوة بنائية .

ويعمق هذا اللغز رد فعل روتشستر لاعلان نبأ وصول ميسون . ويظل جزءه أشد الغاراً ، حين تكتشف جين أن ميل ميسون الى السلبية كان دائما خاضعا لطاقة روتشستر الايجابية ويثير الهلع فى البيت الصرخة المخيفة فى جوف الليل ، ومحاولة اغتيال ميسون ، والجلبة التى تثور بين الضيوف . تورط ميسون يضيف الى اللغز أبعادا جديدة وتتساءل جين :

أى جريمة تلك التى كانت تعيش مجسدة فى هذا القصر المنعزل ، ولم يكن صاحب القصر قادرا على طردها أو اخضاعها ، أى سر ذلك الذى كان يندلع آنا فى شكل حريق وأنا آخر فى شكل الدم ، فى أقصى ساعات الليل سكونا ؟ .. »

ويستدعى هذا تفسيراً من روتشستر ، الذى يعطى اجابة جزئية تحمل بعض الحقيقة . لكن اللغز يظل بلا حل ، وهو يجيب اجابة عامة . وتشعر جين بأن الكشف مايزال مؤجلا . حتى بعد انتهاك غرفتها ، عشية زفافها ، يظل روتشستر يراوغها . لكنه يعطيها وعدا باجابة ، مشيرا الى انه سيجيبها حين يحل اللغز .

« . . . سوف أجيبك عندما يمضى على زواجنا سنة ويوم ، ولكن البغموض ؟ » وأخيرا يأتى الكشف ، افشاء السر ، الحل المرضي عندما يقاطع ميسون مراسم الزفاف ، ويفضى روتشستر بسر برتا ميسون ، زوجته المجنونة .

العملية التأويلية التى تكمن فى لب هذه المرحلة من تطور الحدث مناصر لا يتجزأ من عناصر بناء الحكمة . فهى تؤدى الى تحول ، أو انقلاب فى الموقف ، ان تشعر جين حين تواجه هذا الموقف بحتمية حدوث تغير

وضرورة الوصول الى قرار » . لقد تغير كل شيء حولي ، ياسيدي : ولابد أن أتغير أنا الأخرى . » الصراع الذي يجري بداخلها بين مايمليه عليه عقلها وما ينبض به قلبها يصل بها الى تسوية للأمر ، والكشف يؤدي الى قرارها بضرورة أن ترحل .

ولكن اذا كانت العملية التأويلية ترتبط ارتباطا وثيقا بصراعات جين الخلقية والعاطفية ، فان التعارضات الثنائية تؤكد الجانب الاجتماعي من مشكلتها . فعندما تصل في أول امر الى ثورنفيلد ، يكون وعيها بوضعها الاجتماعي كعالة لايزال يطاردها . أنها تشعر بالمساواة بينها وبين عسرن فيرفاكس بصفتها تابعة ، مثلما تعي كونها تابعة لروتشستر الذي يدفع لها أجرها ووضعها الاجتماعي الأدنى بالنسبة للآنسة انجرام المتعالية التي تحط دائما من قدرها . فحين تفكر في احتمال زواج روتشستر من الآنسة انجرام تصرح بأنها :

كلما فكرت في وضع الطرفين وتعليمهما ، الخ ، كلما تضاعل شعوري بأنني كنت على حق في الحكم عليه أو على الآنسة انجرام أولومهما لأنهما كانا يتصرفان وفقا لأفكار ومبادئ غرست فيهما منذ الطفولة . كانت طبقتهما كلها تؤمن بهذه المبادئ .

ولدى جين خطط لتحقيق استقلالها . فهي تعترف لروتشستر بأن . . . أقصى أملى أن ادخر ما يكفي من المال من دخلي لأن أنشئ مدرسة يوما ما بيت صغير أستأجره بنفسى » . غير أن خططها ، شأنها شأن حبيها ، تبوء بالفشل . ويظل القارئ ينتظر حلا لمشكلاتها في الجزء الأخير من الرواية .

وتشغل علاقة جين بسانت جون ريفرز أغلب الفترة التالية من حياتها مع آل ريفرز . وهي نواة أساسية ترتبط ارتباطا وثيقا ببناء الحبكة . أما النويات الأخرى مثل وفاة عمها والمال الذي ترثه فانها تتعلق بالعملية التأويلية .

وأول ما نلاحظه في هذه المرحلة هو أن مجيء جين الى بيت آل ريفرز يتم بمحض الصدقة ، مما يضعف بناء الحبكة ، خاصة وأن اللقاء العابر بهم يؤدي وظيفة ، وظيفة شديدة الأهمية ، ألا وهي توفير اقارب لها ، ووضع حد لمشكلاتها المالية ورغبتها في الاستقلال .

والتناقض بين جين وسانت جون ، من ناحية أخرى ، لا يعنى فقط ابراز الفروق بين طبيعة كل منهما ، بل أيضا ابراز الفروق بين فكرة كل منهما عن الارتقاء فى هذا العالم . ان ملامح سانت جون الوسيمة المتسقة تتناقض لامع ملامح جين فقط ، ولكن من ملامح روتشستر أيضا . وحماسه فى سبيل نشر كلمة الله تتناقض مع حنين العاشقين . وطبيعة الروحية المتسامية تقف على طرف نقيض مع طبيعة جين وروتشستر الحسية . كذلك فان رغبته فى الارتقاء عن طريق تبني قضية دينية تتعارض تعارضا جذريا مع محاولات جين أن تصعد فى السلم الاجتماعى .

مثل هذا التعارض من شأنه أن يحدد طبيعة العلاقة بين جين وسانت جون . فهو يملؤها رهبة بحماسة لقضيته وقداسته . لكنها ما أن تكتشف مواطن الضعف فيه حتى تتمكن منه . فهى تكتشف سيطرة القديس على الجانب الانسانى من شخصيته ، وتذكر التباين بينهما بأنها اذا أصبحت زوجة له فسوف تكون « مجبرة على أن تبقى طبيعتها الملتهبة هادئة على الدوام ، وأن تفرض عليها أن تحترق داخليا دون أن تطلق إصيصة . » وعندما يعانقها تجد نفسها مضطرة الى عقد مقارنة بينه وبين روتشستر فبعد أن خبرت ما يكون عليه الحال حين يقع الانسان فى الحب فى تجربتها مع روتشستر ، فانها تشعر بالفرق . وهذه المقارنة تنفعها حين تضطر أخيرا الى اتخاذ قرار ما اذا كانت ستربط به أو ترفضه .

ولقد كان من الممكن أن يحسم الموقف بسهولة من خلال التعارض الثنائى بينهما . لكن تشارلوت برونتي يلجأ الى وسيلة غنائية عندما تسمع جين صوت روتشستر يعبر كل المسافة التى تفصل بينهما وتدعوها اليه . أن التأثير هنا ، بدون شك ، تأثير ميلودرامى ، ومن المطلوب من القارئ أن يلغى من عقله امكانية حدوث هذا ، وأن يصدق لكن ما يحدث لايرضى القارئ بصفته نواة وظيفية ، خاصة وأن من المفروض فى هذا الذى حدث أن يضع نهاية سعيدة لصراع جين العاطفى وأن يحل الجانب الشخصى من مشكلة جين .

ولعل حل مشكلتها الاجتماعية يجد قبولا أكبر ، على الرغم من أنه ينبع من ظروف جين لا من شخصيتها . وتشارلوت برونتي فى هذا تفيد من استخدام وسيلة الهوية الفاعضة . وعلى الرغم من أنها واحدة من مخزون الوسائل فى روايات القرن الثامن عشر ، الا أنها تتسق مع العنصر الكشفى ، أو البوليسى ، الذى استخدمته فى الجزء السابق من الرواية .

فقد اتخذت جين اسما مستعارا . وعندما يصل نداء الوصية التي تركها عمها الغائب الى سانت جون ، فانه يقوم بتحريات ويحدد هويتها ويتعرف عليها . وقد أعدت تشارلوت برونتي لهذه النهاية اعدادا جيدا ، فبذرت بذورها في وقت مبكر من أحداث الرواية . فأول ما نسمعه عن هذا العم الذي يعيش في ماديرا يأتي حين تقوم بيسي بزيارة جين قبل رحيلها عن لوود وتخبرها بزيارة عمها لمسز ريد ، وخيبة ظنه حين لم يجدها اذ كان لا يستطيع البقاء طويلا في انجلترا . وتسلمها مسز ريد ، وهي على سرير موتها ، خطابا منه يستفسر عنها . لكن المناسبة الأكثر أهمية هي مراسم زفافها الى روتشستر التي يحدد العم من خلالها مكان اقامتها فيرسل ميسون لانقاذها . ومن الواضح ان وصيته تأتي مكافأة لها على صرامتها الأخلاقية .

ولابد لنا ان نلاحظ ان جين ، حين تسمع بوصية عمها ، تشعر انها كانت « ازدهارا عظيما بلاشك ، وسوف يكون الاستقلال شيئا رائعا » . وعندما يلتئم شملها مع روتشستر أخيرا فانها تستطيع ان تتصايح بانها الآن امرأة مستقلة .

وهكذا يتحول « المضمون المعكوس » لمشكلة جين اير العاطفية والاجتماعية التي نتبينها في الموقف الابتدائي الى « مضمون محلول » في الموقف النهائي .

٣ الخيال الرمزي عند جريّام جرّين
دراسة في رواية لب المسألة

فى رواية لىب المسألة ، يتساءل سكوى ، الشخصىة الرئيسىة فى الرواية ، عن سر حبه لغرب أفرىقىا ، ولماذا ىرفض أن ىرضخ لمناشدة زوجته له أن ىرحل عنها ، وىحاول أن ىعثر على أسباب ارتباطه بالمكان :

هل ذلك لأن الطبیعة البشرىة هنا لم یكن لىدها الوقت لتلبس اقنعة التكر ؟ فلیس هناك واحد هنا ىستطیع أن یتكلم مطلقا عن جنة على الأرض . تظل الجنة فى مكانها فى الجانب الآخر من الموت بشكل صارم ، وفى هذا الجانب تزدهر المظالم ، ألوان القسوة والدناءة التى نجح الناس فى امكنة أخرى من التستر علیها . هنا بامكانك أن تحب البشر تقربىا مثلما ىحبهم الله ، وأنت تعلم عنهم أسوأ الأشياء .

ان الفقرة تكشف عن إطار عقلى لایوجد به مكان لاضفاء الطابع المثلالى أو الرومانسى على الناس . والبطل لا تخامره أیة أوهام عن المكان، أنه ىجرده من كل شىء سوى الأشياء الجوهرىة فىه عارىة من أى زخرف . والموقف الانسانى یتعزى امام عین الكاتب الفاحصة . موقف البطل تحكمه الحقائق العارىة ، و الرؤىا التى تعشش فى عینه . ولهذا كان الحب الذى مطوى علیه جوانبه للانسانىة التى تكافح وتضل وتعانى .

ولیس هناك من شك أن منا ىشكل موقف البطل انما هو أسلوب تفكیر جریبام جرین الدینى ، الذى ىحكم أسلوب الروائى ، وتركیزه على تصویر الایماء بدلا من العاطفة ، واختیار للتفاصيل البارزة الدالة ، وتصور للواقع المتدنى دون غیره . مثل هذه الرؤىا وتلك الأدوات الفنىة لم تكن تنبع الا من ترکیب عقل جریبام جرین الكاثولیکى . وىبرز بىفقد لودج هذه النقطة فى قوله :

هناك دليل كبير ، داخلي وخارجي ، على أن الكاثوليكية في روايات جرين ليست عقيدة تتطلب عرضا وتطالب باتفاق قاطع أو معارضة قاطعة ، ولكنها منظومة من المفهومات ، مصدر للمواقف ومخزون للرموز التي يستطيع بها أن ينظم وأن يصور تصويرا دراميا بديهيات معينة عن طبيعة التجربة الانسانية .

ولعل هذا الرأي يفسر لنا تصوير جرين الدرامي لتفاعل كل ما هو انساني مع كل ما هو الهى ، لكنه لا يفسر الجمع بين أسس طوبى التعبير الواقعى والرمزى في رواياته .

ومن ناحية أخرى ، يعزو أرنولد كتيل تناول جرين الواقعى لمادته الى ارث تجربة الكتاب الواقعيين أمثال هيمنجواى وفوكنر وشتاينبك . . لكن محاولة وضع جرين في سياق الواقعية الاجتماعية إنما يغفل انشغال جرين الدينى الذى يعزف على خياله الرمزى . فالموقف الذى تعبر عنه أفكار سكوبى يتسق بشكل أكبر ، فى الحقيقة ، مع التيار الذى بدأه ت . ١٠ . هيوم وت . س . البيوت ، وفى جذور هذا الاتجاه يكمن تمييز هيوم بين الواقعية والرومانسية ، الذى يرفض الرومانسية لتصورها للانسان على أنه « مخزون لانتهائى من الامكانيات » . ومثل هذا التمجيد للانسان يتنافر مع المذهب الكاثوليكي الذى يفضل الكلاسيكية أكثر لأنها لا ترفع الانسان الى هذه الأبعاد المثالية . فطبقا للكلاسيكية ، يقول هيوم ان « الانسان حيوان محدود بشكل غير عادى ، طبيعته ثابتة ثباتا مطلقا . ومن خلال العرف فقط والتنظيم يمكننا أن نستخرج منه شيئا لائقا » . ولسنا فى حاجة الى أن نقدح أذهاننا حتى يمكننا أن نفقد الصلة بين هذا الرأى ورأى جرين فخط تفكير سكوبى يعبر عن هذا بكل وضوح ، كما أنه مطبق عمليا فى أداء جرين الفنى .

ويتضح اتفاق جرين مع آراء ت . س . البيوت فى استكشافه فى روايته صخرة براليتون للمقارنة بين الخير والشر كما تتضح عند البيوت وبودليير . والبيوت يبرز هذه المقارنة فى مقاله عن بودليير ، الذى يستشهد به جرين فى مقالاته :

طالما نحن بشر ، فإن ما نفعله لابد أن يكون شرا أو خيرا ، وطالما فعلنا شرا فنحن بشر ، ومن الأفضل ، وهنا المقارنة ، أن نفعل شرا على ألا نفعل شيئا ، فنحن على الأقل موجودون . ومن

الصحيح أن نقول أن مجد الانسان يكمن فى قدرته على الخلاص ،
ومن الصحيح أيضا أن نقول أن مجده يكمن فى قدرته على اللعنة •
ان أسوأ مايمكن أن يقال عن معظم أشرارنا ، من رجال الدولة الى
الصوص ، ان اللصوص ليسوا رجالا بما يكفى لأن تنصب عليهم
اللعنة •

ان الشر والخير ، اللعنة والخلاص ، البراءة والأثم هى كلمات
مفاتيح فى أعمال جرين • وغالبا ما تكمن خلف اختياره لموضوعاته
وشخصياته ومواقفه ، وهى فى أغلب الأحوال مؤشرات الى « قيمات »
رواياته أو ما طرحه من أفكار ورؤى • وهى تترك بصمتها على اختياره
للصور الذهنية والنسق الذى تجرى عليه رواياته ، كما تكشف عن
التضمينات الرمزية لأعماله •

وعلاوة على ذلك ، فلا بد لنا أن نلاحظ أن بودلير ، شأنه شأن جرين •
كان حبهورا بالرعب الكامن فى الحياة ، بقذارتها وفسادها • لكنه كان
دائما يظفر من القبح باحساس بالجمال ، عن طريق اقامة ارتباطات
وتطابقات بين عالم المادة وعالم الروح ، وعن طريق اختيار صور فنية
مشبعة بالدلالات • فقد يأخذ صوره من الحياة اليومية ، أو من حياة
باريس القذرة الفاسدة ، ولكن :

لم يكن بودلير كاتباً طبيعياً يعرض فهارس للعاصمة الجهنمية
فهو يقول ن الفنان ، وهو أبعد ما يكون عن نسخ الواقع ، لابد له أن
يختار صورا فنية لها دلالاتها ، ويرتفع بها ، ويستخدمها ليصل
برؤياه الى درجة الكمال •

وقع جرييام جرين ، دون شك ، تحت تأثير هذه الممارسة الرمزية
ففى رواياته لا ترد تفاصيل الحياة اليومية من أجل ذاتها • وهو لا يبدى
اهتماما بهذه التفاصيل كمراقب للظواهر الاجتماعية • بل الأحرى أنه
يستهغل هذه الظواهر لتأكيد معنى يتبينه فيها ، معنى خارج حدودها
السطحية • فالسسطح موجود هناك دائما للدلالة على إخفاءات ذات
ارتباطات ودلالات أبعد •

ويبدو هذا الجانب من أعمال جرين كما لو كانت تحير جرييام مارتن
الذى يميل عند مناقشته للعلاقة بين مجلية روايات جرين وحساسيته
الغريبة الى أن يرى هذه العلاقة :

تلغى رأيين شائعين فى ملاحظات جرين الاجتماعية . فلا
الرأى الذى يقصر قيمة هذا على روايات الثلاثينات (حيث من المؤكد
أنها تبدو أكثر وضوحا) ، ولا الرأى الذى يثنى عليها كنوع أرقى
من الحشو التسجيل الاجتماعى يعلل شخصية النثر الذى يكتبه
جرين . وهذا يعنى أن وعى جرين الاجتماعى أكثر اتساعا وأهمية
من هذا ، وأنه يستلزم فى نفس الوقت تحديدا دقيقا . لأنه إذا كانت
المحلية أكثر دائما من سجل ، وإذا كانت تشرف على أن تكون ،
عندئذ ، تعليقا اجتماعيا صريحا ، فليس من السهل مطلقا تحديد
ما يبلغه هذا التعليق .

وفى محاولته تحديد ما يصل اليه هذا التعليق ، يصل جريام مارتن
الى استنتاج أن الواقعية هناك فقط من أجل تعميم التجربة الانسانية
وتفسيرها تفسيراً لاهوتياً . غير أن هذا صحيح جزئيا فقط . صحيح أن
تصوير الواقع فى روايات جرين لا يخدم هدفا اجتماعيا ، وأنه يضيق على
الواقع تفسيراً لاهوتياً . لكن من المؤكد أن الحركة فى روايات جرين ليست
ببساطة حركة من الخاص باتجاه العام . غاية رواية درامية تستطيع أن
تحقق هذا . فالتعميم قد يعنى اضافة أبعاد كونية ، أو تنميط . أما اضافة
دلالة رمزية على فعل معين أو تجربة معينة فهو أمر مختلف . ويجدر بنا
أن نضع هذا التمييز نصب أعيننا حين نقرب من روايات جرين .

ونحن لانعنى بالرمزية مجرد الصور الفنية الموسعة . بل نعنى
بالأحرى التطابقات بين عالم المادة وعالم الروح بالمعنى البودليرى ، أو
التضمينات الدرامية للحركة من المؤثرات الحسية الى رؤيا وجودية ، أو
ما يحدده ألن تيت فى مقاله « الخيال الرمزي على النحو التالى :

أن ضم معان متنوعة فى لحظة فعل واحدة هو ممارسة لما
سوف اتناوله على أنه رمزي ، لكن خط الفعل يجب أن يكون جليا ،
فلا يجب أن يداخلنا شك فيما يجرى ، فلا بد أن يفعل البطل عند مرحلة
ما من مراحل تطوره شيئا بسيطا واحدا ، وشيئا واحدا فقط .
والخيال الرمزي يصرف الحدث من خلال التماثل ، من الانسانى
الى الالهى ، من الطبيعى الى الخارق ، من الوضع الى الرفيع ، من
الزمن الى الخلود .

وطبقا لهذا الرأى ، فإن الفنان يصل الى رؤيا من خلال الحواس ،
والرمز متأصل فى التفصيل المأخوذ عن الواقع . ولما كان خيال

الفنان ملتزما بالمرئى والملموس والمحسوس ، فان خياله ينشط ليجد تماثلا بين الأشياء المرئية وبين معنى مطلق . وبهذا فان الموقف الانسانى لا يكتسب فقط دلالة أوسع ، بل يرتبط برتبة أعلى . هذا هو على وجه التحديد البناء التماثل الذى نلاحظه فى لب المسألة .

وبداية هناك المشهد الذى تجرى عليه الأحداث . وقد يتساءل المرء عند قراءته للرواية عن السبب الذى حدا بجريّن الى اختيار بقعة أجنبية على الاطلاق ، خصوصا وأنه لا يبدو مهتما بالخصائص المحلية ، أو باستغلال اللون المحلى الدريب . فالمشهد الذى تجرى عليه الأحداث يشغله أساسا المستوطنون الأجانب من البيض واثنان من السوريين ، فى حين يلعب المواطنون الأصليون أدوارا ثانوية . والحقيقة أن جرين يبدو كما لو كان يشاهد المكان من الخارج ، لا من الداخل . وهو لا يحاول أن يقبض على نبضه الخاص به أو أن يتناول مشاكله أو أن يستكشف شخصيته القومية كما يمكن أن يفعل كاتب أفريقى يكتب عن أفريقيا . اهتمام جرين بالمكان ليس من هذا فى شيء ، لا ولا هو يشغله بكل تأكيد كمجرد خلفية للزينة . قطبنا لما يقوله وولتر ألن فان المنظر المحلى يستخدم كوسيلة لاستغلال موقف كونى . وقول وولتر ألن له ما يبرره من ملاحظات معينة تبديها الشخصيات وتكشف عن موقفهم من المكان . قد ينظر هاريس الى المكان على أنه برج بابل :

قال هاريس « هذا برج بابل الأصلى . هنود من الهند الغربية ، أفريقيون ، هنود حقيقيون ، سوريون ، انجليز ، سكتلنديون فى مكتب الأشغال قساوسة إيرلنديون ، قساوسة فرنسيون ، قساوسة الزاسيون » .

ان ما يصفه هنا مكان ألقي فيه بناس من جنسيات متنوعة متعددة . ويبدو المكان أشبه بما يقوله أدوين ميور عند مناقشته للمنظر فى الرواية الدرامية بأنه « صورة للبيئة الانسانية الدنيوية » .

لكن القراءة الدقيقة للرواية توضح أن المنظر يحمل تضمينات أكثر بكثير من مجرد تضمينات كونية . فمن توصيل احياءات أخرى تتسامى فوق الدنيوى يسبغ جرين على المنظر خاصية رمزية . ففى تأملات سكوبى للمكان ترد التضمينات الأخلاقية والروحية كما يلى :

كان سكوبى فى بداية خدمته قد ألقي بنفسه فى هذه التحريات : وكان قد وجد نفسه مرة تلو الأخرى فى موقف نصير

يؤيد ، فيما كان يعتقد ، المستأجر الفقير البريء ضد صاحب البيت
الثرى . لكنه سرعان ما اكتشف أن الاثم والبراءة نسبتيان شأنهما
شأن الثراء .

ان النبر لا يقع هنا على أى تعارض بين الأثرياء والفقراء ، أو
الأبرياء والأثمين . ما يتأكد هنا هو نسبية البراءة والاثم ، أو بالأحرى
حقيقة أن الجميع آثمون بدرجات متفاوتة أضفاء مثل هذا المفهوم الأخلاقى
على المنظر ينقل رواية جرين من خانة الروايات التى تعالج التناقضات
الاجتماعية وتخدم أهدافا سوسولوجية الى مجال الروايات التى تعالج
مشاكل الخير والشر الميثافيزيقية ، أو بالأحرى من نوع الروايات التى
تتناول الموقف الانسانى من منطلق الخطأ والصواب الى ذلك النوع من
الرواية الذى يعالج المطلقات . فنحن هنا أمام ذلك النوع من الرواية الذى
يقول عنه ديفيد - برايس جونز انه يحاول أن « يكتشف العلاقة بين
الشخصيات فى تسييرها اليومى لحياتها وبين هدفها المطلق » . وهو
عالم من الخداع والأكاذيب ، حيث لايمكنك أن تصدق أى شىء تسمعه .
كما يقول الأب رانك فى الرواية ، أو حيث لايمكنك أن تعرف ماهو الصواب ،
كما يقول سكوبى . وهذا هو ما يجعل هذا العالم أكثر تشويقا بالنسبة
لسكوبى ، إذ انه كما لاحظنا فيما سبق ، مكان يتجرد من كل شىء سوى
الأشياء الجوهرية عارية من كل زخرف .

وعلاوة على هذا ، فان الموقف الانسانى يرتبط بسطوة الحب الذى
يحكم كل الأشياء . فحين يتحرك فى سكوبى احساس بالشفقة والحب
تجاه البشر ، يتساءل ، « كيف يمكن أن يحب المرء الله على حساب واحد
من مخلوقات ؟ هل تقبل امرأة الحب الذى يضحى فيه من أجله بطفل »
بضربة واحدة يربط سكوبى الموقف الانسانى بالموقف الالهى ، لا من أجل
أن يلقي عليه بظلال الشك ، ولكن حتى يؤكد بمفارقة ساخرة أنه اذا كان
الانسان قادرا على ذلك القدر من الحب ، فينبغى أن يتوقع المرء حبا أعظم
وأكثر تساميا من جانب آله هو كل الحب وكل الغفران النسبى يرتبط
بالمطلق ، المحدود باللامحدود . الارتباط يؤكد الدلالة الرمزية للموقف
الانسانى .

ان الأسئلة التى تثيرها الرواية مثل البراءة والتجربة ، الاثم
والغفران ، الشفقة والمسئولية والبحث الدامى عن السلام كلها موجهة
نحو أحداث هذا التأثير . ولعله من الجدير فى هذا الخصوص أن نلاحظ

أن التصور الكلى لرواية لب المسألة ينبع من المفهوم الالهي لسقوط الانسان وصلاحه ، وعدم القدرة على الوصول الى السعادة والسلام على الأرض .
هكذا تكتسب الشخصيات أكثر من دلالتها الفردية ، فمصائرهم أكثر من مجرد مصائر نمطية ، فهي شخصيات رمزية فليس هناك شخصية فردية نراها في علاقتها بذاتها فقط ، أو بالآخرين ، لكننا نراها مرتبطة بمشكلة الوجود ، أو بالمطلق . وكل موقف له دلالة في حد ذاته ، بنية رمزية .
لكنه في نفس الوقت يرتبط بدلالة شاملة في علاقته ببناء المعنى كله . ومن هنا كانت ايحائية الشخصيات والأحداث والمواقف والصور الفنية في الرواية .

ان إحدى الصور الفنية الأساسية في الرواية هي صورة الأب والابن وهي تشغل مكانا رئيسيا في الرواية ، وتظل باقية من بداية الرواية الى نهايتها ، تحدد استجابات الشخصية الرئيسية ومصيرها . هي صورة متأصلة منذ البداية في وفاة ابنة سكوبي قبل ثلاث سنوات في انجلترا . صورتها الفوتوغرافية تبين « وجه طفلة صغيرة ورعة في التاسعة من عمرها ترتدي الثوب الأبيض القطنى الرقيق الذى يرتدى فى أول عشاء ربانى » ان سكوبي يعتبر نفسه مسئولا عن موتها لأنه كان بعيدا عنها حين ماتت ، كأنه كان يريد وحين تعذبه ابنته المتوفاة ، يفكر في معاناة لويز زوجته ، « كانت قد حملت منه طفلا فى الم ، وبالم آخر شاهدت الطفلة تموت . بدا له أنه كان قد هرب من كل شيء » . وبعد سنوات ، يظل ساهرا على طفلة تموت ، يفكر وقد انتابه الرعب ان هذا هو المشهد الذى فاتته . ومن الغريب أنه من خلال إحدى خدع الخيال ينسج « نقاب عشاء ربانى أبيض على رأسها ، كانت خدعة من خدع الضوء على الوسادة وخدعة من عقله هو ذاته » . إنه يصلى ، « يا أبانا ، راعها . امنحها السلام » . وفى أعقاب هذه الصلاة التى يتوجه بها الى الأب ، يكرر صوت الفتاة الضئيل ذو الصرير وهى تموت : « أبتى » الطفلة الصغيرة تخطئه على أنه أبوها فى اللحظة التى يناشد هو فيها الأب . وعلى الفور تنشأ رابطة بين الأب الدنيوى والأب الالهى . والتماثل يؤكد الرابطة بين علاقة الأب - الابن وبين الأب ومخلوقاته . ان سكوبي يكتسب فى هذه اللحظة أبعادا تمتد الى أبعد من كيانه الفردى ، أنه يكتسب أبعاد الشخصية الرمزية . وهناك تلميح حول التطابق بين معاناة سكوبي ومعاناة المسيح حين يلقي بنظرة الى الصليب ويقول لنفسه « انه يعانى على الملاء » ومما له دلالة فى كل هذا ، كما يقول ديفيد لودج بحق :

ان الم سكوبى عند مرئى المعاناة البريئة خاصة انسانية
مألوفة ، لكن ايمانه بالله مطبوع على الخير يضيف وخزة اضافية
الى اله المبرح وحيرته . وبهذا تكتسب قصة اناس عاديين اساسا
بعض الأبعاد الميتافيزيقية والأخلاقية فى التراجيديا النبيلة .

هذه الصورة الفنية للطفل تتدعم أكثر بصور افساد التجربة للبراءة
فسكوبى ينظر الى لويىز على أنها طفلة أفسدها هو نفسه . وحين يفكر فى
التعبير البريء الذى ارتسم على وجهها فى الصورة التى التقطت لها حين
كانا حديثى الزواج ، فإنه :

لم يعد يهتم بأن يتذكر الوجه الذى لم يكن قد تشكل ، تعبيره
هادئ ساكن يفتقر الى المعرفة ، والشفتان منفرجتان طاعة عن
الابتسامة التى أرادها المصور . ان خمسة عشر عاما تشكل الوجه ،
فتتلاشى الرقة مع التجربة ، وكان هو دائما واعيا بمسئوليته . فقد
جرها وراءه : وكانت التجربة التى اكتسبتها هى التجربة التى
اختارها هو بنفسه . لقد شكل الوجه .

وحتى لويىز التى تعتز بتجربتها ذاتها ، تلقى نظرة على صورة ابنتها
وهناك « كان وجه مغطى ينسج قطنى رقيق أبيض يحملق فيها بدوره
فحولت بصرها عنها »

نفس الفساد ينطبق أيضا على هيلين رولت . فعندما يراها سكوبى
لأول مرة يرى ذراعيها نحيلتين كأنهما ذراعا طفلة . وعلى يديه تتعلم
الطفلة الكبيرة الحب والسرية ، ويدخل سكوبى الشعور بأنه « قد شرع
فى تشكيلها . قال لنفسه بسام : انهم يتعلمون فى مدرستى المارة
والاحباط وكيف يكبرون » .

وتبدو لويىز وهيلين ، بالمقارنة الى صور الطفولة ، صورا لبراءة
الطفولة وقد انحرفت . أما بالنسبة لسكوبى فهما ضحيته ، اذ يثيران فيه
احساسا بالمسئولية عن افسادهما . هما اسناد أو احالة الى الفساد
الأعم الذى يسود غرب أفريقيا على الاطلاق . وعلاوة على ذلك فان صور
الفساد تعدل معنى البراءة انما لكى تبرز ضرورة الخلاص بالاتحاد مع
الله ، الأب . وكما يقول ديفيد - برايس جونز ، فان سكوبى ، شأنه شأن
المسيح « سوف يصطب من أجل خطايا الآخرين ، تلك القائمة المتكررة
الموحشة التى تتطلب الموت ثمنا للعق » .

ومن المفارقات الساخرة أن ما يجلب هذا الفساد إنما هو احساس سكوبى بالشفقة والمسئولية تجاه البشرية ، وانشغاله بسعادة الآخرين الذى ينبع من وعيه بالتعاسة التى تسود العالم . وتكتسب هذه الحساسية الرقيقة أبعادا كونية ، لأن التعاسة ليست قاصرة على الأرض وحدها ، فقلبه يعانق حتى النجوم التى قد توصل ، على بعدها ، انطبعا بالآمان والحرية ، لكنها توصل اليه احساسا حين يتساءل : « لو أن المرء عرف الحقائق ، هل كان ليشعر بالاشفاق على الكواكب ؟ لو أن المرء وصل الى مايسمونه بلب المسألة ؟ » ان المعرفة تصبح أكثر رهبة وملاحقة بسبب الشعور بالعجز عن تخفيف المعاناة . بهذا الشعور يأخذ سكوبى على عاتقه أكثر مما هو انسانى . انه يتوحد مع حب الله ، وبهذا يكتسب أبعادا تمتد الى ماوراء كيانه الفردى . فعندما يرى الطفل الذى نجا من مركب أصابها طوربيد وهو يتألم ، يحاول أن يوفق بين المعاناة وبين حب الله . « لكنه مع ذلك لم يكن قادرا على أن يؤمن بآله لم يكن انسانيا بما يكفى لأن يحب ما خلق » الدنيوى يصل الى أبعاد خالدة . انه لم يعد محصورا داخل الحدود الضيقة للحساسية الانسانية ، انه يشترك فى الطبيعة الالهية .

وعلى الرغم من هذا ، فان هذه الحساسية المفرطة هى التى تورط سكوبى فى خيانة بعد أخرى ، وكلها بسبب محدوديته الانسانية « فكلمة الشفقة تستخدم بشكل متسيب ، شأنها شأن كلمة الحب » : تلك العاطفة المشبوبة التى يجربها القليل « فعندما يزنى بهيلين رولت ، فانه يكتشف أن تعاطفه لم يكن الا ستارا لعدو يتذكر تحت ستار الصدفة والثقة والشفقة » . ولقد أوحى بدلالة الموقف حلمه بالشعبان الذى يسعى فى العشب وهو فى طريقه الى تحرى فضيحة انتحار بمبرتون ، « حين جلس شق شعبان صغير أخضر العشب ، انزلق الى يده وصعد ساعده دون حذو . وقبل أن ينزلق نازلا فى العشب مس وجنته ثانية بلسان بارد . ودود ، بعيد » . ولايمكننا ادراك المغزى الرمزى للحلم الا فى اطار «ستار العدو » فرمز الشعبان قديم قدم قصة حواء وآدم ، قصة السقوط . وهى قصة يعاد تمثيلها فى العلاقة الغرامية بين سكوبى وهيلين رولت . لا يتركز الارتباط الرمزى فى الصورة فحسب ، ولكن أيضا فى شخص سكوبى الذى يرمز الى أزمة الانسان على الاطلاق .

والرمزية فوق هذا تتجسم فى سلسلة من الأحداث ترتد الى سكوبى فقد أعدتنا الأحداث لفساد سكوبى من خلال سلسلة من الأحداث الصغيرة

تنبع من حساسيته . ان اول تجربة لاحساسه بالفساد تحدث حين يتلف خطاب القبطان البرتغالى الى ابنته . وهو من حين يفعل هذا انما يسترشد بصورة ابنته ذاتها ، بنقطة الضعف فيه . لكنه حين يفعل هذا فانه يفعله لأنه « كان يمارس حكمه الناقص فى مقابل الأوامر الصارمة » . ليس هذا خرقا للثقة ، بل خرقا لأوامر عليا لها قوة الالتزام الخلقى . لا ولا هو خرق لثقة سلطة دنيوية ، فهو احالة الى خرقه للامان بالله ، فى ضوء أفعال تالية يأتيا . انها علامة على الطريق الذى يؤدى الى تطوره نحو الاثم والخيانة والجريمة التى توسع معنى الحدث بصفتها رموزا للتدهور الأخلاقى .

ان مسار سكوبى نحو الفساد يبدأ بعلاقته بهيلين . فهى تورطه فى الخداع ، وترسخ فيه الاحساس بالتحلل ، ولذلك يبدأ بالاحساس بأن شخصيته كلها تتحلل مع التحلل الدائم للأكاذيبه . ولكن أفعال الخيانة لا تتضمن لويى وهيلين فحسب فاحساسه الدينى يقول له أنه « فى مكان ما على وجه تلك المياه الغامضة كان يتحرك الاحساس بخطأ آخر وضحية أخرى ، لم تكن لويى ولا هيلين ... » فالضحية الأخرى هى الأب الذى ضحى به . الفعل الفردى ليس مقصورا على ذاته ، فالتدرجات تؤدى الى ذروة من المعنى .

وبالتالى فان سكوبى يصل الى أن ينمى فى نفسه حنينا الى السلام . « بدا السلام له أجمل الكلمات فى اللغة : سلامى أعطيك : ايا حمل الله ، يامن تمحو خطايا العالم ، امنحنى سلامك » . صحيح أنه يضرع من أجل السلام منذ البداية ، لكن الضراعة تنمو بداخله ، وتتضخم الى أبعد أكبر وهو يتطور . السلام الذى يحن اليه يرتبط بما هو أبعد ، بعالم ما وراء العالم ، أو العالم السماوى . وهو ينشد هذا السلام ، فى لحظة ما بعد أن ترحل عنه زوجته ، فى أن يكون وحيدا « فى الظلام ، والمطر يتساقط ، بدون حب أو شفقة » . ان بحثه فى حقيقة الأمر ، على طول الرواية ، بحث عن السلام . وهو يحاول أن يتلقى الله فى سلام من خلال الاعتراف ، لكن كلمات الأب رانك المبتذلة تنجح فقط فى توصيل احساس بعدم التواصل مع النوع البشرى . فالاجابة لايمكن أن تصله من خلال أى وساطة انسانية وفى وحدته الروحية يخاطبه صوت : « زرعت فيك هذا الحنين الى السلام لكى أرضى حنينك يوما ما وأرقب سعادتك » . الاتصال بغير المرئى يحقق ما عجز الأب رانك فيه ، انه يعطى سكوبى الاجابة .

وعلى الرغم من كل تذبذبه وشكوكه وعدم ايمانه ، فان بحث سكوبى لا يصل الى نهاية قد ينمى فى نفسه احساسا بالنقى من كل الاهتمامات الدنيوية • فحين يراقب متناولى العشاء الربانى عند الحاجز :

أدرك سكوبى فجأة احساسه بالنقى • فهناك حيث كان الناس يركعون ، كان عدد لن يعود اليه أبدا • الاحساس بالحب الذى تحرك بداخله ، الحب الذى يشعر به المرء دائما تجاه ما فقده ، سواء كان طفلا ، امرأة ، أو حتى الم •

لكن هذا ليس اغترابا بالضبط من الحياة الثقافية العامة ، كما يرى ديفيد - برايس جونز فسكوبى لا يغيب عن باله قط الاتصال الحقيقى بالأب دون وساطة انسانية •• انه بعد أن يقطع صلته بالجميع ، لايزال يظن أنه لم يكن أبدا وحيدا ، فيصل الى اكتشاف فى أن الاتصال الوحيد انما هو بالله الذى يختار أن يعود اليه من خلال عملية الانتحار الملغونة • فهى ، ضمن أشياء أخرى ، فعل توضحية يضحي الانسان فيها بنفسه من أجل الناس الذين يحبهم ومن أجل الآله الذى يحبه • لكنها قبل كل شىء فعل رمزى يوحد علم الانسان بعالم الله • لم يعد العالمان مرتبطين • بل متوحدان متكاملان •

فى كل هذا لايرى القارئ جريپام جرين بصفته « سيد الميلودراما الرمزية العظيم » ، كما يقول س • ك • فريزر • فاذا كانت هذه الجملة تصدق على صخرة برايتون أو قطار اسسطنبول ، فانها لا تنطبق على لعب المسألة أو السلطة والمجد حيث يسود الاهتمام الانسانى وينطبق هذا القول على الرواية الأخيرة التى يعتبرها كينيث ألوت من بين روايات جرين كلها •

الرواية التى تحكم أشد الأحكام نظام الاحالات التى تعدل المعنى فى كل لحظة •

قراءة فى عشق الليدى تشاترلى

فى كل ماكتبته د . ه . لورانس من روايات وقصص ومسرحيات وأشعار ورسائل ونقد ، بل فى كل مارسمه من لوحات ، كان فنانا كرس كل لحظة لفنه ورؤياه فى الحياة . الغريب أنه حين كتب عشيق الليدى تشاترلى صاغها ثلاث صياغات فيما بين ١٩٢٥ - ١٩٢٨ . فى كل مرة كان يشعر أن هناك شيئاً ناقصاً ، أو شيئاً قد يساء فهمه . كانت رسالته الأخيرة التى حرص عليها لتكون الرسالة التى تلملم شمل فلسفته ورؤياه .

وبداية فأننى أود أن أستهل هذه القراءة باحدى مقولات الرجل حتى نقرب منه الاقتراب الصحيح . يقول « أن من يبحث عن نساء قذرات ، يجد نساء قذرات فى كل مكان » ، وبالمثل فإن من يبحث عن قذرة الأدب المكشوف فى أعماله سوف يجدها متناثرة هنا أو هناك فى صفحات رواياته ، لا لأنها موجودة فى هذه الصفحات بل فى عقله هو . فالحقيقة أن لورانس يتعامل مع الجنس فى أعماله كلها بقدر هائل من الاحترام والاحترام ، بل يصل الى أن يضيف عليه مسحة من الصوفية حين يجعل المرأة والرجل يصلان فى لحظة الوصول الى الالتحام بنوع من الغموض المقدس فى الحياة ، والى التوحد مع كل أشكال الحياة فى الكون ، وكل قوى الطبيعة من ريح ومطر وبراكين ، بل يطوح بهما فى فضاء الله ليصبحا جزءاً من حركة النجوم والكواكب . فالجنس فى أعماله ليس، الا سبيلاً الى إعادة الصلة بالحياة على مستوى من اللاوعى أعمق من الوعى العقلى، لأنه وعى لاوعى ، أو وعى فطرى . هو وعى الدم الذى يتفوق فى براءته وطهره ، حسب رأيه ، على الوعى العقلى الاجتماعى الملوث الذى نسير به حياتنا فى الاطار الحضارى والثقافى الحديث .

وليست هذه المقدمة اعتذارا ، بل محاولة لتقريب فلسفة الرجل وقنه الى الأذهان بل الى القلوب . بل لعل أضيف الى هذا أنه من السهل تماما تقييم لورانس بصصفته فنانا اهتم في كل أعماله بدور الجنس في حياة البشر ، ولكن من الصعب تماما فهم الطريقة التي يؤثر بها في أسلوب تفكيرنا في الحياة اذا استطعنا أن نستوعبه استيعابا كاملا بعيدا عن النظرة الجامدة الضيقة والسفاسف والترهات وأحلام المراهقين .

بل لعل أية محاولة للاقترب من أعمال الرجل لابد أن تكون مصحوبة بمقولتين له تحملان رأيه ورؤياه في الحياة ، أو الحضارة الحديثة . الأولى حين يقول :

لو أن حضارتنا قد علمتنا فقط . . كيف نحافظ على نار الجنس صافية حية ، تخفق أو تتوهج أو تتألق بكل درجاتها المتراوحة من القوة والاتصال ، لعشنا جميعا كل حياتنا في حب ، وهو مايعنى أن نكون مضطربين ممثلئين بالحيوية بكل السبل وبكل الأشياء .

والثانية :

ان حضارتنا . . قد دمرت تقريبا الانسياب الطبيعي للتعاطف المألوف بين الرجال والرجال ، وبين الرجال والنساء . وهذا هو ما أريد أن أبعثه الى الحياة .

كان اهتمامه بالجنس اهتماما بالفطرة التي كسبتها الحضارة الصناعية بغيار الفحم ، وطمرها الهباب المتصاعد من مداخن المصانع ، والعلاقات الاجتماعية ، ورابطة المال ، بحيث لم يعد الانسان يعيش الا بنصف كيانه فقط، بعقله الذي أحكم سيطرته على الكيان البشرى والعلاقات الاجتماعية ، بارادة المال والسيطرة التي طغت على الفطرة ، أو الجانب انغريزي الذي يمكنه وحده أن يجعل الانسان يحيا الكون ويحسه ويعايشه ويعيشه ، وبالتالي ألغى الاتصال الحي الحقيقي بين البشر .

ولعل كلمتي « اتصال » و « انفصال » كلمتان تترددان في جذبات عالم ليندى تشاترلى على عديد من المستويات . بل انهما تترددان بمعان متعارضة على المستوى الواحد سواء كان مستوى شخصيا أو اجتماعيا أو حتى طبيعيا . ان كليفورن الذي يعود من الحرب مقعدا أصاب الشلل نصفه الأسفل يعيش مشدود الى مقعد من التنقل في أرجاء منتزه قصره وغابته ، مثلما هو مشدود الى جهاز راديو يصله بالعالم صوت دون اتصال

حتى مباشر ، أو الى سيارة ومكازين ينتقل بهما الى المنجم الذى يملكه . هو منذ البداية مشهود الى آلة : آلة التعدين والصناعة أو آلة الحرب التى أقعدته ، تتحكم فيه الآلة بقدر ما يتحكم فيها تأثيرا وتأثيرا متبادلين . المظهر الخارجى ليس الا انعكاسا للواقع الداخلى الذى جفت فيه منابع الحس والفطرة ، وسيطرت فيه الارادة والعقل ، فلما كانت منابع الحياة الغريزية قد جفت فيه فإنه لم يبق له الا عقله الذى ينعم بكل المتعة والراحة النفسية التى يعجز عنها جسده . انه يعيش الآن ادارة المناجم وتطويرها والهباب ظهرها حتى تنتج بأقصى امكانياتها كأنه يفرض عليها ارادته . هو رجل لا يحركه الا استبداد الارادة وسيطرة الأنا والفردية ، والتسلط المستفز ، رغم كل النعومة والتهذيب « الراقين » اللذين يمارس بهما ارادته على الآخرين . فهو فى حقيقة الأمر يعيش منفصلا عن الآخرين ، متقوقعا داخل ذاته المقعدة ، لا مكان فى ذاته الا لنفسه . هو باختصار صورة لا للتفرد ، ولكن لكل الفردية بكل معانيها وفلسفاتها التى سادت فى انجلترا منذ القرن الثامن عشر وحتى الآن . انه لا يرتبط حتى برجاله من حراس الصيد ورجال الغابات أو البستانيين والعمال الا برابطة الأجر الذى بدقعه لهم ، وقد أدار ظهره الى أى معنى انسانى يشده اليهم . فهم ليسوا الا خدما مأجورين ، مجرد قطع من اللحم بلا أمل حتى فى الخلود الروحى الذى يرجوه لنفسه . وحين ترى كونستانس زوجته ، فى هذا نوعا من التسلط المستفز ، يرد عليها قائلا :

« لن يكون هناك استفزاز ! نظام ! اذا كنت تسمين النظام استفزازا . فلا بد أن يدر المنجم عائدا ، أو حتى أن يموت العمال جوعا . واذا كان على المناجم أن تدر عائدا فلا بد أن يعمل الرجال شأنهم شأن أى انسان آخر . لابد وسوف نتأكد من أنهم يفعلون هذا » .

« لكنك لا تفكر فيهم حقا . ما اذا ماتوا جوعا ام لا » .

« صحيح ؟ اذا لم يكن ذلك الاعتبار الأول لدى ، فليكن هكذا لديهم عليهم أن يخضعوا لسيطرتى أو أن يموتوا جوعا » .

بل أنه يرى أن الوعى بهم هو أسوأ ما يمكن أن يفعله سيد مع خدمه . هم فى رأيه الأعداء الحقيقيون الذين يجب عليه أن يسحقهم . فهو انسان لا يداخله الا مصلحته الذاتية . وفرض سيطرته وأرادته ، وهو فى هذا

لا يمثل نفسه بل يمثل نظاما كاملا به من الصلف وآلية التفكير الكثير .
لقد تحول الى انسان آلى .

هذا الموقف العام من جانب كليفورد ينسحب على كل العلاقات القريبة ، بل والحميمة . فحين يدفع حارس الصيد مقعد كليفورد المتحرك فان كلا منهم ينظر أمامه مباشرة دون أى اتصال حى . فالحارس . من وجهة نظر كليفورد ، لا يمكنه أن يفعل الا ما يطلب منه . هو ليس الا آلة أخرى ، بل ليس الا حارس صيد وحسب ، كما من اللحم الانسانى يتيح له هو فرصة الحياة ، « حيوانا نصف مروض به قدر من اللطف الحيوانى ، وقدر من السوقية نصف الحيوانية » ، حتى أن كونستانس تشاترلى ، التى كانت تراودها أفكار عن الصداقة المتفهمة الممكنة بين الرجلين ، لاتملك الا أن ترى أن مثل هذه الصداقة ممكنة اذا كان هناك صداقة ممكنة بين الماء والنار . هناك تعارض قطعى بين الرجلين .

هذا الانفصال لا ينسحب فقط على العلاقات الطبقيّة بين الأعيان والعوام ، بل أنه على مستوى آخر ينسحب على العلاقات الحميمة بينه وبين كونستانس . تقول كلمات الرواية :

فى بعض النواحي كانا شديدى الألفة ، قريبين للغاية من احدهما الآخر حين كان يمسك بيدها أحيانا فى هدأة المساء ، كان يبدو بينهما سلام هائل ووحدة رائعة . كانا أقرب الى روحين تحررا من الجسد وكل سأمه ، روحين يمضيان يدا فى يد على طول الطريق العلوى الذى يحف بسماء الكمال .

والحقيقة أن هذا الاتصال الجسدى الظاهرى ليس اتصالا على الإطلاق ، ليس اتصالا حيا ، بل هو اتصال يتم عبر كلمات وتأملات فلسفية أفلاطونية أو حتى سقراطية تشغل العقل ولا تمس الجسد هى علاقة من المد والجزر فى آن واحد ، من المد العلقى المتأمل الذى يلاحق المجردات المطلقة ورحلة الروح الأثيرية ، والجزر الجسدى حين تشعر المرأة بزداء الأنثى يصرخ فيها والرجل عاجز عن تلبية نداءاتها : حتى أن كونستانس تشعر ببرودة مروعة تسرى فى كيانها وهو يقبض على يدها كما لو كانت تذكار صيد سوف يحمله معه الى الجانب الآخر من القبر ، ويموج بداخلها شعور بالاكْتئاب والتعاسة لأنه لا يستطيع حقا أن يشعر بجسدها وهى تعيش معه مدفونه حتى وسطها .

وحقيقة الامر ان كليفوردي يحاول من خلال احاديثه الفلسفية عن خلود الروح ان يقتل فيها الجسد . ان يفرض عليها تفكيره المجرد الذي لا يملك سواه ، ان يفرض عليها ارادته لتصبح نسخة اخرى منه عاجزة جسديا ، انه يضرب حولها حصارا حتى انها تشعر به وجودا يحوم حولها كأنه حضور شبحي يود ان يتمكن منها ويخضعها . فهو كما تقول كلمات « عاجز عن الشعور بها كيانا ، حياة جميلة مستقلة تنساب في مجراها ذاته الى جانب مجرى حياته هو » . هي ليست الا جزءا منه .

وليس شلل نصف كليفوردي الأسفل هو السبب المباشر في عدم وجود اتصال حقيقي بينه وبين الآخرين ، أو بينه وبين زوجته .

فقد كان شلله رمزيا فيه ، كان جزء منه مشلولا حتى قبل ان يصاب في الحرب . كان ذلك الجزء الذي لا يستطيع ان يوقظ قلب المرأة مرة والى الأبد عيتا فيه . وهو ميت في آلاف الرجال من أمثاله وكل النساء اللواتي لهن رجال مثله يعيشن بقلوب لم توقظ . وربما كانت الكثيرات منهن يفضلن ذلك . فالقلب المستيقظ ذات غريبة أخرى ، ومسئولية كبرى .

فكليفوردي في نهاية الامر ليس الا زوجا يمتص حياة زوجته ، ويحاول ان يمتص ذاتها ويسحقها الى لا شيء .

وكونستانس تدرك هذا فيه ، تدرك رغبته الخفية في اخضاعها لارادته وعقله ، وترسل انانيته الباردة وعقلانيته العاجزة تيارا باردا فيها . هي تحيا معه ، ترعاه ، تعني به ، لكنها تحيا معه راهبة متزوجة ، تؤرقها رغباتها الجسدية الملحة الثقيلة اللوطة ، ويؤرقها جسدها القوى الصحيح الذي يفيض حيوية وقد منى بزواج عنين . ولذا ترفض فكرته عن الخلود الخالص المجرد . فالخلود ليس الا فكرة ندركها بالعقل المجرد . أما بالنسبة لها فهو لا يمكن ان يكون شيئا غامضا نحسه ولا ندركه . أما الخلود الحقيقي بالنسبة للأنثى فيها فهو الدم واللحم والجسد . الخلود الآخر الخالص المجرد الممتد الطويل اللانهائي خلود ممل . الخلود عندها هو خلود الجسد الذي اُخرست الكارثة التي نزلت بها صوته ، والذي لاتستطيع ان تخرسه الى الأبد حين تؤرقها أحلامها بمهرة ترعى وسط الجياد ثم ينتابها الجنون فجأة فتروح تسيط الآخرين ركلا بحوافرها

وتمزق لحمهم بأسنانها • الانفصال بينهما ليس انفصالا عقليا فحسب • هو فى أساسه انفصال تيارين من الدم لا يستطيعان الالتقاء التقاء حيا هو الوحيد القادر على أن يجعل الاتصال الانسانى الدافىء اتصالا كاملا •

وليس هذا الانفصال ظاهرة فردية • فعلى الجانب الآخر البعيد من القصر والمنتزه والغابة يعيش باركين ، حارس الصيد ، وحيدا فى كوخه ، لا يتصل حتى بعالم قرية التعدين • أول مانراه منه وحدته وتباعده وعزوفه عن الاتصال بالآخرين بعد أن هربت زوجته وهو فى الحرب مع عامل منجم سكير • انه لا يرتبط حتى بابنته التى ترك أمر تربيتهما لأمه التى تعيش فى القرية • وهو لا يقف ضد الزوجة الهاربة فيه فحسب ، بل أيضا ضسد سارقى الصيد من عمال المناجم وضد الحواجز الطبقية ، بل ضد العالم بكل المرارة والنقمة والسخط والسخرية وهو يحافظ على انفصاله بضراوة عزوفا عن الاتصال بالآخرين • • الاتصال الحى الوحيد فى حياته يقيمه مع كلبه الذى يتبعه ، مع أصوات الأشجار وهى تترنج وتتمايل وتحثك باحداها الأخرى ، مع أصوات الريح والمطر وهى تتردد فى جنبات الغابة مع طيور الحجل التى يرببها ويرعى احتضانها للبيض وصغارها وهى تنقف طريقها الى الوجود • هو اتصال حسى عميق • ووسط هذا الانفصال البارد والاتصال الحى الدافىء يقف باركين متميزا حتى عن خلفيته الاجتماعية ، واضح الحضور ، متفردا لا فردا ، لا ذاتا فردية واعية بل طبيعة لاواعية ، تتدفق فيه الحياة وقدراته المتفردة اليقظة مثلما يمكن أن تتدفق فى كل اشكال الحياة • تفرده هو « تفرد الطيسور والحيوانات البرية » • ورغم عدم وسامته ، الا أن هذا التفرد فيه يعطى كونستانس انطبعا بجمال فى الرجل لا يوجد فى كل الرجال •

هذا الانفصال بين الناس لا يتم فقط على مستوى البشر ، بل هو متحقق أيضا فى البيئة النظرية التى تجرى عليها الأحداث • فنحن منذ البداية نتحرك فى عالم التعدين والصناعة ، عالم تتردد فى مناجمه ضربات المطارق ، أصوات الانفجارات التى تودى بحياة بعض العمال ، تقصفه الآلات الدوارة وصليل غرابيل الفرز ، وتفوح فيه رائحة الأبخرة والأدخنة والفحم والحديد والكبريت ، ويحط فيه الهباب على الأشجار والأزهار كأنه « من أسود من سماوات المصير » يشوه الحياة ويأتى تحذيرا من الآلهة ، وتقوم فيه بيوت العمال صقوفا متعرجة بنيت على عجل بأسقف اردوازية عالما من الكتابة والقبح ، وتدوى فيه صفارات قطارات السكك

الحديدية التى شقت لها الأنفاق وسط المرتفعات ، وتعقدت شبكاتها وتداخلت
وسط المدن ، ووسط هذا كله يجلس كليفورد فى مقعده المتحرك ، حيث
الآلة امتداد لروحه بنفس القدر الذى تحولت فيه روحه وعقله ويده الى
آلة بلا حس أو شعور .

وهى بيئة تقف على النقيض من بيئة الغابات ، وتلقى بظلالها عليها،
النار المتصاعدة من أفرانها تصبغ السماء بالليل ، وغبار الفحم يكسو
ممراتها ويحط على أشجارها . والغابة تحيا حياتها منفصلة عن هذا كله .
السناجب تجمع فيها البندق ، والقناقد تتشمم طريقها بين الأوراق المتساقطة،
وعيون الخلد يسبح صاعدا اليها من جوف الأرض يتحسس الهواء بأنفه
القرنفلى . هى عالم من أشجار البلوط والصنوبر والأرز والخوخ ، وأزهار
البنفسج والزرعس وعشبات الأزهار الرزقاء ، والأوراق البضة الطرية
والأوراق الميتة ، والينابيع التى كان روبن هود وصحبه يرتون منها .
عالم تسمع فيه صدادح الطيور ، نقر نقار الخشب ، صيحات الحجل المزهوة
وهو ينشر جناحيه ويسرع لالتقاط الحب ، كما تسمع فيه للأشجار أصواتا
بلا أصوات والبراعم تتفتح فيها ، والنسج يسرى فى سيقان النباتات ،
والأغصان البضة تشق طريقها فى أجساد الأشجار الى الوجود ، حتى
أن كونستانس لتسأل حارس الصيد وهما يسيران فى الغابة ليلا :

هنا أصوات غريبة كثيرة للغاية فى الغابة » .

« أه ؟ »

« هناك أصوات غريبة كثيرة للغاية فى الغابة » .

« آه ! انها الأشجار تصر وتحتك معا » .

هو عالم كامل من الحياة المتشابكة المعقدة المتداخلة تحسه ولا تسمعه،
وتبصر حركة الحياة فيه دون أن تراها .

نحن ، اذن ، أمام عالين يقفان على طرفى نقيض . هذا التناقض
فى عرض البيئة لا يتسم بواقعية التفصيلات فحسب ، أو واقعية الاحساس،
بل بالرمزية أيضا . فاذا كان عالم الصناعة يتسم بالمادية ، فهو يرتبط
أيضا بالعقل والفردية والصراعات الطبقية ، فى حين يرتبط عالم الطبيعة
بعالم الاحساس والحس والفطرة النقية . واذا كانت البيئة الاجتماعية
ترضى احساس الفرد بذاته وبالتالى عزلته وتقوقعه داخل هذه الذات ،
فان البيئة الطبيعية تتسم بالتفرد والتلقائية وتصل ما بين الأشياء وتشدها

الى أحدها الآخر • وبعبارة أخرى ، إذا كانت البيئة الاجتماعية لا تعرف سوى لغة الذات العليا والعقل ، فإن البيئة الطبيعية هي لغة الذات السفلى وهي اللغة التي تتعرف عليها كونستانس في ومضة من ومضات اللاوعي حين يقع بصرها على حين غرة على جسدباركين وهو يغتسل ذات مساء في فناء كوخه الخلفي :

في ظلمة الغابة المتساقطة ، بدأت فجأة ترتجف دون قدرة على التحكم في نفسها كان جذع الرجل الأبيض قد بدا لها جميلا للغاية ، يشق الظلام • الجسد المتماسك المقدس بذلك الجلد المتماسك الحريري دع عنك وجه الرجل ، بشاربه الضاري ، وعينه القاسيتين ! دع عنك شخصيته الغبية ! كان جسده في حد ذاته مقدسا ، يشق الظلمة كأنه رؤيا ...

وهي لحظة تقلق كيائها ، تشقه ، تفتح رؤيا موصدة بداخلها ، فتشتعل القوى المكبوتة والرؤى الذورانية فيها • « أصبح نهذاها عنيين ، وسرتها المطبقة شقتين تنتظران » • كل ما فيها يتكلم لغة ليس بها رخص الكلمات ، مشدود الى الارتواء والخصب • وتحين اللحظة وهي تركع على ركبتيه تراقب أفراخ الحجل تتواثب نحو العشب ، دقيقة وغريبة ، ترتجف الحياة فيها وهي تلتقط الحب من راحتها ، فتبكي الخصب الذي حرمت منه ، وتحس الخواء بداخلها وحولها ، حتى يحتوى الحارس قدها المطوى على نفسه • وبلا وعى منه أو وعى منها يلتقيان •

في تلك المرة ، للمرة الأولى في حياتها ، بعثت الرغبة فيها الى الحياة • فجأة ، تفجرت في أعماق جسدها الاثارات المتموجة حيث لم يكن قبل ذلك الا الخواء ، وفاض فيها ذلك الصخب الجديد وقد استيقظ غريبا كأنه جلجلات أجراس تقرر من تلقاء نفسها في جسدها ، باثارة تتصاعد وتتصاعد • وسمعت ولم تسمع صرخاتها القصيرة الجامحة بينما كان قصف الاثارات الرائع يتصاعد بشكل هائل أكثر فأكثر ، ثم بدأ ينحسر فجأة بثراء كأنه ما بعد طنين الأجراس الهائلة •

على مثل هذا الرنين ، وهذا الاتصال الجسدي بين الرجل والمرأة تستيقظ مشاعر كونستانس على عنصر جديد يبقى الحياة دائما طازجة نضرة • تستيقظ على لغة أخرى غير لغة العقل ، هي لغة الجسد التي

تساعد لا على استمرار الحياة فحسب ولكن على نضرتها الدائمة . وبقدر ما تتفتح كونستانس على الحياة ، بقدر ما يتفتح باركين أيضا بعد عزله وانصاله ، ويدرك شيئاً آخر غير ذاته الموجهة . تحقيقه لحياته الانسانية المتكاملة لا يتم الا من خلال الاتصال الحسى الذى يصل الى أقصى مدى له فى الالتقاء الجنسى الذى يوحدده لا مع الأخرى فحسب بل مع الحياة .

شعر أن هذا الاتصال يفتح عينيها على حقائق أخرى تمس الكيان الفردى والاجتماعى ، والنظام الاقتصادى والعلاقة بين الطبقات . فمن خلال هذا الاتصال الجسدى يبدأ القارئ فى التحرك على العديد من المستويات التى تؤلف كيان الفرد وتجد لها نظيرا فى العالم الخارجى . فواحد من الانطباعات التى تتولد فى نفس كونستانس والرجل يلفها بذراعه وقد راح فى سبات عميق انطباع بالدائرة الغريبة التى تتألف من الرجل والمرأة . انها ترى فيها نوعا من السجن تتلاشى فيه فرديتها لتعيش داخل الرجل . لكنها لا تلبث أن تراجع نفسها .

لا ، ليس سجننا ، فلو أن المرء فكر بتلك الطريقة لكان سجننا حقا أن يكون له جسد على الإطلاق . وإذا أراد المرء أن يكون حرا للغاية لكان عليه أن يتبخر الى لا شيء . كانت تلك الحرية القاسية الصغيرة لدى فرد منفصل ، منفصل تماما أسوأ من سجن . كانت مجرد مسمار يخترق القلب .

ولورانس لا يعنى هنا مجرد فردية كونستانس بقدر ما يعنى نظاما كاملا ، اجتماعيا واقتصاديا ، يرى فى الفرد والفردية ذروة حركة التطور ، وتجسد فلسفته حرية الفرد فى الفرد ، أو ما يعرف بفلسفة الفردية ، بحيث ألغى الحس الخلقى والتعاطف والاتصال الحقيقى الحى وتحول المجتمع الانسانى الى جزر منفصلة . فالدفء الانسانى ، لا الدفء الجسدى فقط ، هو وحده القادر على أن يعقد الصلات بين البشر . مثل هذا الادراك هو الذى يجعل كونستانس ترى أن الرجل يصلها بالحياة الحية الحقيقية ، ويحرر تدفق الحياة فيها ، بحيث لا تريد أن تفقد هذه الصلة التى تربطها بالحياة أبدا .

ولحظة الادراك هنا ليست الا واحدة من العلامات على طريق تطور كونستانس الروحى . فماتزال فى أعماقها النزعة الطبقيّة التى تجعلها ترى فى الرجل مجرد رجل عادى ، بل يداخلها الاحساس بالخزى أحيانا لأنها

أقامت علاقة مع مجرد حارس صيد يعمل في خدمة زوجها . والرجل نفسه لا يخلو من مثل هذا الشعور : « ألا تشعرين أنك قد تدنيت بنفسك مع أمثالي ؟ » ويمهد هذا الإدراك من جانبيهما بصراع من نوع آخر ، صراع يبعد ولا يقرب ، يفصل ولا يصل . فاتصالها بالطبقة الدنيا يولد فيها خوفا طبقيًا . وربما كانت هذه هي الطبقة التي سوف تدمرها وتدمر طبقتها في النهاية ، بل ربما كان الرجل يتشفى أنه قد دمر فيها شيئًا حين جذبها الى مستواه . وقد يلتقي الاثنان في صفاء اللهب الذي جمع بينهما ، لكن الرجل يداخله هو الآخر احساس بأنها تزدرية في أعماقها ولا تبغى منه سوى لحظة الوصل . ويتولد فيها هي الأخرى بأن الرجل يكن لها في أعماقه عدوانية غريبة . لكن تظل الصلة الحميمة التي تشدهما أقوى من مشاعرهما الطبقية .

وكونستانس ، فوق هذا ، موزعة بين العالمين . هي لاتستطيع أن تنفصل عن طبقتها وثقافتها ، ولاتستطيع أن تتخلى عن الرجل . فهي مشدودة الى كليفورد وأحاديثه المثقفة الغامضة ، الى البيئة الاجتماعية المرفهة ، والى الفلسفة والفن اللذين لا يمكن لباركين أن يشاركها فيهما ، وهي مشدودة الى تلك الصلة التي تربطها بدفع الحياة . هي تريد هذا وتريد ذاك .

لم تكن تريد أن تختار بينهما . كانت تريدهما كليهما . كانت تريد أن تحتفظ بقلقلتها وأن تأكلها . وكان يثير حنقها أن يضطر الى أن قول : سوف آخذ هذا ، وأفقد الآخر . كانت غاضبة جدا من باركين لوضعها في مأزق . كانت غاضبة منه للغاية ، لأنها لم تكن تستطيع أن تفقده . أما بالنسبة لكليفورد ، فلم يكن مجرد الرجل فيه هو ما تشبث به . كان كل ما يمثله . ولم تكن تستطيع أن تفقد كل ما كان يمثله .

وربما تظن في لحظة أنها قادرة على أن تشتري مزرعة صغيرة يعيشان فيها معا ، لكن الرجل يرفض الا يكون سيدا في بيته ، يرفض أن يتحول الى سيد مهذب ، يرفض أن يكون تابعا لامرأة . هي امرأة لا يمكنها الا أن تكون سيدة راقية ، وهو رجل لا يمكنه الا أن يكون عاملا . وزاد تشبثه بموقفه ، بل تشبثه بطبقته حين يتحول الى الشيوعية ويصبح مسئولا عن العمال . انه يرفض في حقيقة الأمر عدم تقبل المرأة له على علاقته .

ويصل هذا الصراع الطبقي الى ذروته حيث تدرك كونستانس أنها حامل ، ويقبل كليفورد أن تعنيه طفلا حتى ولو كان من رجل آخر ، ولذا ووريثا يحارب به من أجل الأبقاء على منجمه وضيعة ، يحارب به نفس الطبقة التي وهبته هذا الابن ليحافظ على سيادة طبقته هو وعلى إخضاع الطبقات الدنيا لاراداته الباردة القاسية حتى ولو أدى الأمر الى موت هذه الطبقات جوعا . هنا يدخل صراع كونستانس مع نفسها منطقة أخلاقية ، « أن تعطيه ابنا يحارب من أجل مقاطعة راجبى ! عجزرد ذلك ! والابن الجسدى لحارس صيد ، وحفيد عامل من عمال المناجم ! كان ذلك مجافيا للطبيعة وقاسيا » . ويصل بها ادراكها الى قرار . لن تأخذ طفل باركين وتسلمه الى كليفورد لكى يكون تشاترليا . أو سيدا وربما باردا آخر . ترفض أن تأخذ على عاتقها أن تقرر للطفل حياته سلفا . ويساعدها على اتخاذ قرارها تباعد كليفورد عنها وانشغاله بتوسيع منجمه وتوسيعه واستغراقه فى الم الصناعة ، وادراكها الأخير أن الرجل يمكن أن يكون ميتا فى الحياة وأنه يمكن أن تبعث فيه الحياة من جديد كأنه طفل يولد من جديد .

وأمام عناد باركين لاتملك كونستانس الا أن تهجر كليفورد . سوف تنزح الى اسكتلندا ، وتبتاع مزرعة صغيرة ، وتنتظر أن يغير الرجل موقفه وأن يلحق بها . على هذه النهاية المفتوحة تنتهى الصياغة الأولى للرواية، وتفتح الباب لبصيص من الأمل يحمل الرسالة الأخيرة التى يوصفها لورانس حين يرفض باركين أن يكون فى بيته كلبا فى المرتبة الدنيا وتكون باركين كلبا من المرتبة العليا ، فتصرخ فيه :

« فى بيتى ، من فضلك ، ليس هناك كلب من المرتبة العليا وكلب من المرتبة الدنيا ، ولا أى كلاب على الإطلاق . فنحن بشر . وندع أحدهما الآخر وشأنه ، وليس هناك قتال حول من سيكون كلبا فى المرتبة العليا . ان لدينا من اللياقة أن نظل أحرارا على مستوياتنا فى بيتى . وسيظل الحال على هذا النحو فى بيتى . أنا لا أفهم شيئا من العملية المبتذلة الكريهة عن كلب من المرتبة العليا وكلب من المرتبة السفلى » .

تلك هى الرسالة الأخيرة التى تحملها الرواية : آدمية البشر وحریتهم وسمو مكانتهم التى لايجب أن تخضع لمفاهيم اجتماعية طبقية جامدة أو لعلاقات انسانية باردة .

وربما يأخذ بعض النقاد على لورانس أن الرواية تفتقر إلى الحكمة لكن لعلنا من خلال هذا العرض قد تبيننا أن الحركة النفسية ، شأنها شأن حركة الحدث ، تتجه في الواقع كما يقول البنائيون من عقد سلبي إلى عقد إيجابي ، من انفصال الحياة إلى التصالح معا ، أو من وعى سلبي إلى وعى إيجابي بالحياة .

ويظل هناك سؤال أخير : إلى أي حد يمكننا أن نعتبر أيا من صياغات عشيق الليدي ، أو أيا من أعمال لورانس على الإطلاق ، عملا أخلاقيا يجيب الرجل نفسه عن هذا السؤال في مقاله « الرواية والأخلاق » في قوله :

اذ كشفت الرواية عن علاقات حقيقية وحية . فانها عمل أخلاقي مهما كان جوهر هذه العلاقات . فاذا كان الكاتب الروائي يجمل هذه العلاقة في حد ذاتها ، فسوف تكون رواية عظيمة .

وقد كان لورانس يجل العلاقة بين الرجل والمرأة ، ويتعامل معها بكثير من الاحترام فلم يكن يسعى إلى كتابة نوع رخيص من الأدب المكشوف بل إلى أن يكتب فنا يكشف للانسان الحديث عن مواطن السلب في حياته الحديثة المعقدة ، وأن يفتح عينيه لا على العلاقات الدخيلة الحية فحسب ولكن على أن يكون أساسا صادقا مع نفسه ، أن يكون الرجل صادقا مع رجولته ، وأن تكون المرأة صادقة مع أنوثتها ، ألا يحاول الرجل أن يخضع رجلا آخر لارادته أو امرأة لسيطرتة ، بل أن تقوم العلاقة بين البشر على أساس احترام كيان كل انسان واعتباره كيانا في حد ذاته جديرا بالاحترام ولعل هذه ، في التحليل الأخير هي الرسالة التي تحملها نصي نصي

رقم الايداع ١٩٩١/٩٩٥١

الترقيم الدولي X — 2933 — 01 — 977 I.S.B.N.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

يتناول الكتاب محاور أساسية هي الواقعية
الرومانسية في الرواية الإنجليزية ويشتمل على دراسات
عن « مرتفعات وذرنج » لإميل برونت ، و « طاحونة على
نهر الفلوس » لجورج إليوت و « تس سليلة دربرفيل »
لتوماس هاردى و « لورد جيم » لجوزيف كونراد و « أبناء
وعشاق » لـ د . هـ . لورانس .

أما المحور الثانى فيقدم دراسة للبناء الروائى فى رواية
« جين إير »

ويتناول المحور الثالث الخيال الرمزى لدى جرييham
جرين ، دراسة فى رواية « لب المسألة » وكذلك يشتمل
الكتاب على قراءة فى رواية « عشيق الليدى تشاترلى لـ .
د . هـ . لورنس .

To: www.al-mostafa.com